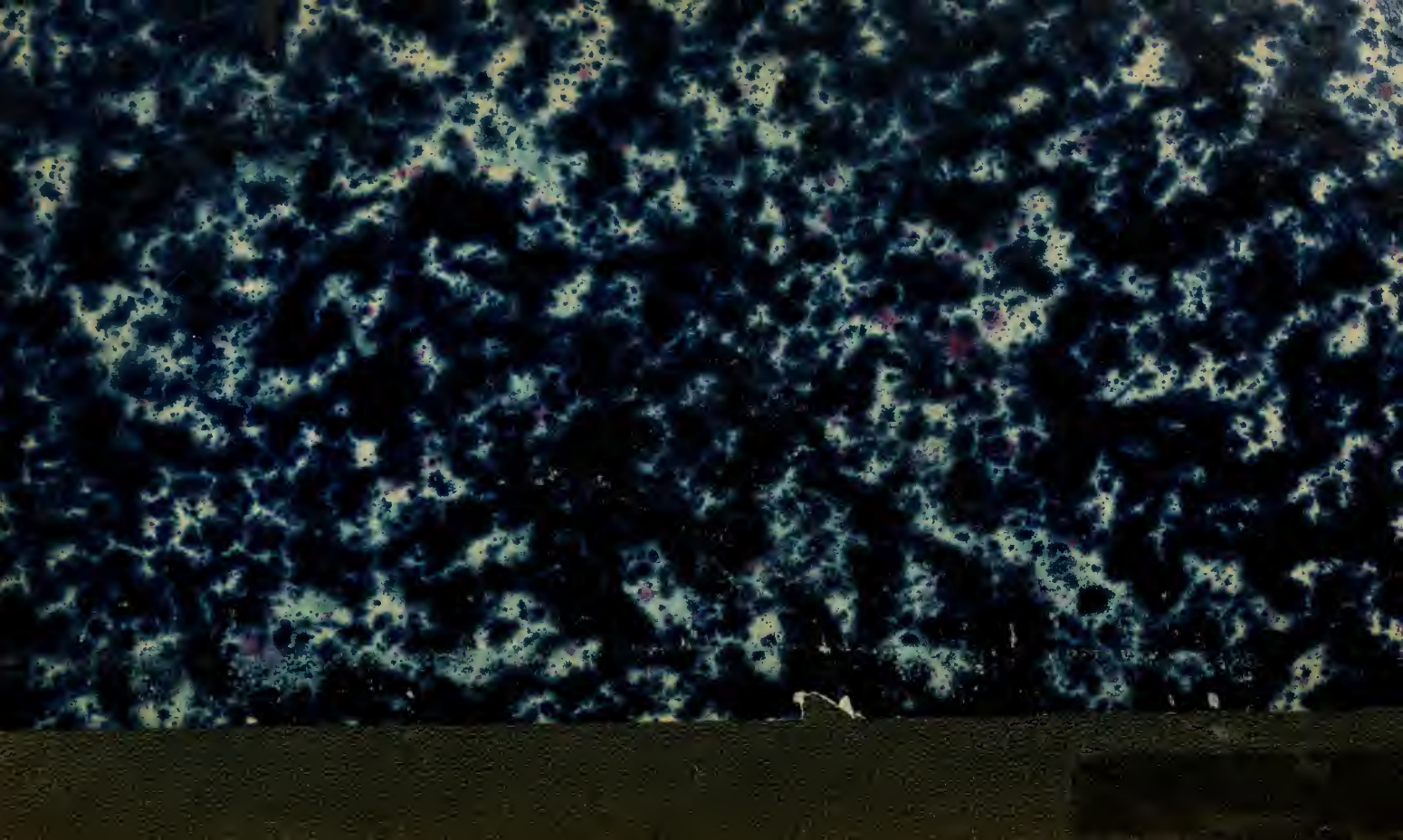


PRESENTED

TO

THE UNIVERSITY OF TORONTO

BY

THE UNIVERSITY OF STRASSBURG,

GERMANY.

JANUARY 10TH, 1891

Geschichte

der

bildenden Künste.

Von

Dr. Carl Schnaase.

Vierter Band.

Erste Abtheilung.

Düsseldorf,

Verlagshandlung von Julius Buddeus.

1850.

Geschichte

der

bildenden Künste.

Von

Dr. Carl Schnaase.

Vierter Band.

Erste Abtheilung.

Düsseldorf,

Verlagshandlung von Julius Buddeus.

1850.

S.357 g

Geschichte

der

bildenden Künste

im Mittelalter.

Von

Dr. Carl Schnaase.

Zweiter Band.

Das eigentliche Mittelalter.

Erste Abtheilung.

Düsseldorf,

Verlagshandlung von Julius Buddeus.

1850.

12246
16/1/91

Düsseldorf, Buchdruckerei von H. Voss.

Inhalt der ersten Abtheilung des vierten Bandes.

Fünftes Buch. Verfassung, Sitte und Geist des eigentlichen Mittelalters.

Erstes Kapitel. Kirche und Staat. S. 3.

Das M. A. eine Zeit der Wiedergeburt. S. 4. Auflösung des Staatsverbandes. 7. Gefühl der Sündhaftigkeit. 8. Der Lehensstaat. 10. Die hierarchische Weltansicht. 13. Die Genossenschaften. 17. Gestalt des Gemeinwesens. 20.

Zweites Kapitel. Die Sittlichkeit. S. 22.

Folgen des Autoritätsglaubens. S. 23. Sittlichkeit in den Klöstern. 26. Haltungslosigkeit der Weltlichen. 28. Demuth. 31. und Hochmuth 34. Das Ritterthum. 35. Die Ehre. 38. Bürgerliche Sitte. 41. Die Frauen. 42. Die Liebe. 46. Innere Einheit der verschiedenen Stände. 51. Tracht. 52. Feste. 56.

Drittes Kapitel. Wissenschaft und Volksglaube. S. 60.

Die sieben freien Künste. S. 62. Scholastische Philosophie. 63. Gefühlsleben des Volks. 67. Nordische Naturauffassung. 68. Symbolik. 73. Deutung der Schrift. 75. der Geschichte. 77. der Natur. 79. Licht und Wärme. 80. Zahlenverhältnisse. 81. Das historische Element des Christenthums als Milderung des symbolischen. 85. Engel. 86. Teufel. 89. Andere

Mittelwesen. 90. Allegorische Personificationen. 92. Mischung des Idealen und Realen. 97. Realisten und Nominalisten. 88. Encyklopädieen. 104. Vincentius Bellovacensis. 105. Die Mystik. 108. Mathematische Symbolik. 111. Bedürfniss der Kunst. 113.

Sechstes Buch. Die Kunst des Mittelalters diesseits der Alpen.

Erstes Kapitel. Grundzüge der Architektur des Mittelalters. S. 117.

Das geographische und das chronologische Element. S. 119. Verschiedene Style. 121. Das gemeinsame Ideal. 124. Grundriss. 127. Façade. 132. Portal. 134. Höhenrichtung. 137. Thurmbau. 138. Das Innere. 143. Wölbungsarten. 144. Spitzbogen. 153.

Zweites Kapitel. Der romanische Styl. S. 157.

Das Innere. S. 160. Säulen und Pfeiler. 162. Kapitäle. 164. Basis. 166. Säulen und Pfeiler wechselnd. 168. Der gegliederte Pfeiler. 171. Verschiedene Kapitälformen. 181. Wandgliederung. 183. Das Aeussere. 187. Bogenfries. 188. Gesimse. 191. Portale. 192. Chornische. 195. Thüren. 197. Ornamente. 198.

Drittes Kapitel. Der gothische Styl. S. 167.

Grundgedanken. S. 209. Pfeilerbildung. 210. Kapitäle 217. Bogengliederung. 219. Fenstergliederung. 221. Maasswerk. 223. Kreise und Pässe. 225. Die s. g. Nasen. 230. Gallerieen. 232. Chor. 233. Ornamentation des Inneren. 238. Glasgemälde. 241. Strebepfeiler. 244. Wasserschlag. 246. Fiale. 248. Strebebögen. 251. Seitenansicht der Kirche. 253. Façade. 254. Portal. 257. Façadenschmuck. 262. Spitzgiebel. 264. Thürme. 267. Vergleichung mit der griech. Architektur. 271.

Viertes Kapitel. Abweichende Formen kirchlicher, und nichtkirchliche Architektur. S. 273.

Gleich hohe Schiffe. S. 274. Rundbauten. 275. Kreuzgänge. 276. Burgen und Schlösser. 278. Städtische Architektur. 282.

Fünftes Kapitel. Symbolik der mittelalterlichen Architektur. S. 287.

Hypothesen über die Entstehung des goth. Baustyls. S. 288. Symbolik der Arch. bei den Schriftstellern des M. A. 290. Symbolische Beziehungen in wirklichen Bauten. 294. Baubrüderschaften. 298. Laienhülfe bei Kirchenbauten. 299. Innung der Bauleute. 300. Ordnung der Bauhütten. 303. Freimaurerische Geschichte der Baubrüderschaften. 307. Grundzahlen. 315. Grundmaass. 317. Quadratur und Triangulatur. 323. Bedeutung des geometrischen und des vegetabilischen Elements. 329. Das wahre Geheimniss der Meister. 333.

Sechstes Kapitel. Plastik und Malerei. S. 335.

Technik. S. 336. Miniaturen. 337. Glasmalerei. 339. Email. 340. Teppichweberei und Stickerei. 341. Elfenbeinarbeiten. 343. Metallarbeiten. 344. Styl der Darstellung. 346. Roher, strenger und freier Styl. 347. Innere Einheit dieser Style. 348. Naturalismus und Idealität dieses Styls. 353. Gruppenbildung und Raumsymbolik. 357. Der Heiligenschein. 363. Symbolische Bedeutung der Thiere. 367. Darstellungen aus Gedichten. 375. Thiere als Arabesken. 377. Thiere auf Grabsteinen. 379. Symbolik der Pflanzen. 382. Darstellung Gottes des Vaters. 384. Christus. 385. Der h. Geist. 393. Die Jungfrau, die Propheten und Apostel 395. Die Engel. 396. Personificationen. 399.

Beispiele grösserer Compositionen. Vorhalle des Freiburger Münsters. 401. Portale des Strassburger Doms. 408. Dom zu Amiens. 410. Dom zu Chartres. 411. Symbolik in Kirchengeräthen. 412. in Glasgemälden. 414. Künstlerische Bedeutung der Raumsymbolik. 415.

Fünftes Buch

Verfassung, Sitte und Geist des eigentlichen Mittelalters.

Erstes Kapitel.

Kirche und Staat.

Nachdem wir uns lange mit unvollkommenen Zuständen, halben Bildungen und ungenügenden Leistungen beschäftigen müssen, führt uns der Gang der Geschichte endlich wieder einer wahrhaft grossen Epoche zu, wo sich die edelsten Kräfte der Menschheit zu schönster Blüthe entfalten. Mit freudiger Begeisterung beginne ich die Schilderung dieses Zeitraums, an dem ich mit Vorliebe hänge, mit freudiger Begeisterung, aber auch nicht ohne Zagen, im vollen Bewusstsein der Schwierigkeiten dieser Aufgabe. Sie liegen zum Theil schon in dem Gegenstande selbst. Hier ist nicht, wie in den hervorragenden Zeiten des Alterthums, ein einzelnes Volk in's Auge zu fassen, das durch Sprache und Landesgränzen von andern gesondert, sich ruhig und naturgemäss entwickelt, sondern mehrere Völker, abweichend durch Abstammung und Anlagen, bunt gemischt, in verschiedenen Zonen lebend, nehmen unsere Aufmerksamkeit

gleichzeitig in Anspruch, ein fast unübersehbarer Reichthum provinzieller Formen soll berücksichtigt, verschiedene oft sich bekämpfende Einflüsse sollen gewürdigt werden. Allein diese im Gegenstande liegende Schwierigkeit ist die geringere. Die Geschichte muss ja überall darauf verzichten, die Lebensfülle der Wirklichkeit zu erschöpfen, sie fasst zusammen, ordnet, und es lassen sich auch hier Standpunkte finden, wo das reiche Bild sich in grossen Umrissen darstellt.

Ein grösseres Hinderniss liegt in uns, in unserer Stellung grade zu jener Epoche. Das Mittelalter steht uns näher, als die alten Völker, wir leben noch auf demselben Boden, es sind unsere Vorfahren, mit denen wir zu thun haben; unsere Sprache, unsere Institutionen, Glaubenslehren, Gebräuche, Meinungen und Geschmacksansichten wurzeln in dieser Zeit. Dies Alles erhöhet das Interesse, erschwert aber eine unbefangene Betrachtung. Persönliche Vorliebe und Abneigung, Wünsche und Besorgnisse für Gegenwart und Zukunft mischen sich in die Betrachtung der Vergangenheit, und wir beurtheilen leicht vorzeitliche Verhältnisse nach unseren heutigen, oft entgegengesetzten Bedürfnissen. Daher mag es verstattet sein, dass der Schriftsteller sich gleich von vorn herein über den Gesichtspunkt ausspricht, unter dem ihm diese Zeit erscheint.

Die Aufgabe des Mittelalters war eine ausschliesslich christliche, daher können nur reinchristliche Begriffe uns bei der Betrachtung der daraus hervorgehenden Erscheinungen richtig leiten, und vor Allem ist es ein Fundamentalbegriff, der hier zur Anwendung kommt, der der Wiedergeburt. Die Völker erlebten hier, was wir an allen einzelnen, tief vom Christenthum ergriffenen

Menschen wahrnehmen können, jene plötzliche Umkehr des Geistes, welche der Anfangspunkt einer völligen Erneuerung wird. Alle Erscheinungen, welche bei solchen Einzelnen vorkommen, finden wir hier im grössern Maassstabe wiederholt.

Die ersten Jahrhunderte nach dem Leben des Heilandes auf der Erde zeigen die Wirkungen des Christenthums an Individuen und ganzen Gemeinden in vollem Maasse. Die apostolische Kirche, die stillen Liebesthaten der ersten Gemeinden, die Glaubenskraft und Gedankentiefe der Kirchenväter bleiben für alle Zeiten hohe, unerreichbare Vorbilder. Aber diese Erscheinungen stehen noch in heidnischen, oder doch nicht völlig christlichen Umgebungen; die Umgestaltung der Welt im christlichen Sinne beginnt erst jetzt, das Mittelalter ist ihre erste Stufe, die Stufe hochaufjauchzender, stürmischer Begeisterung, mit jugendlicher Wärme, aber auch mit allen Schwächen solcher jugendlichen Erregung.

Denn Wiedergeburt ist nicht, wie sie von Freunden und Feinden oft gedeutet wird, eine Neugeburt, nicht das sinnliche Hervortreten einer neuen Gestalt, sondern nur der plötzliche Anfang eines langwierigen, ja unendlichen Prozesses der Umbildung. Das alte Wesen wird nicht vernichtet, nicht mit einem Schlage verwandelt, sondern bleibt in seinen natürlichen und erworbenen Anlagen bestehen, und wird nur allmälig in neuem Dienste verändert. Daher mischt sich die alte Sünde in die heiligsten Empfindungen, und das neue Wissen wird von altem Wahne getrübt. Ja es entstehen stärkere Versuchungen und schwerere Versündigungen. Denn die scheinbare Einheit des natürlichen Zustandes ist gebrochen, ein Zwiespalt in sie hineingekommen. Die Autorität

des göttlichen Wortes und die unabweisbare Forderung der Natur treten nach menschlicher Auffassung in Widerspruch, und die Sünde findet zwiefachen Anlass. Aber dennoch ist diese Zweiheit nicht ein Fluch, sondern ein Segen. Wie die sich selbst überlassene Natur zum Verderben führt, würde das Wort allein zum starren, ertödtenden Gesetze werden, es bedarf des natürlichen Gefühls. In der Natur lebt, nur entstellt, nicht vertilgt durch die Sünde, die Gotteskraft der ersten Schöpfung. Sie zieht sich durch die vorchristliche Geschichte hindurch, und dieser Faden ist auch jetzt nicht abgerissen; neben dem gesprochenen Worte der Offenbarung wirkt noch wie früher die stille Leitung der Vorsehung, und die Macht der Umstände tritt ergänzend oder beschränkend entgegen, wo die verständige Folgerung aus der Schrift auf Irrwege führen würde. Daher bleibt auch jetzt neben der Allgemeinheit der Lehre das individuelle Leben der Völker mit ihren besonderen Anlagen und Richtungen bestehen; aus seinem Schoosse gehen neue Nationen, neue Sitten und Gewohnheiten hervor, und die Freiheit der Einzelnen wirkt mit zur Bestimmung des Ganzen.

Deshalb erkennen wir im Mittelalter eine doppelte Bewegung; die eine von obenher, vom Worte der Schrift und der Kirche ausgehend, die andere von unten herauf, aus dem Boden der Naturnothwendigkeit aufwachsend; jene rücksichtsvoll, ernst, strenge, diese scheinbar inconsequent, bald kindisch und roh, bald kindlich und weich, beide oft widerstreitend, aber zuletzt sich einigend. Wenn jene der Geschichte des Mittelalters eine hohe Würde verleiht, giebt diese ihr ein lebendiges Interesse, und wir fühlen bei der Betrachtung der Hergänge

die innere Nothwendigkeit und gleiche Berechtigung beider.

Schon der Beginn dieses Umgestaltungsprozesses ging nicht von der Kirche, sondern von der weltlichen Seite aus. Nichts stand der vollen Durchführung des Christenthums mehr entgegen als die Eigengerechtigkeit und Gesetzlichkeit der römischen Staatsordnung, und dennoch war sie durch die Jahrhunderte zu sehr erstarkt, um schnell zu schwinden. Sie überlebte den gewaltigen Einsturz des weströmischen Reiches und erhielt sich auf byzantinischem Boden neben der eifrigsten christlichen Rechtgläubigkeit. Auch Karl der Grosse hatte kein anderes staatliches Ideal; auch sein Reich zielte auf jene gewaltige Centralisation, welche mit ihrer Machtfülle die Freiheit der Einzelnen wie die der Kirche unterdrückt haben würde. Aber die Kirche hatte weder Beruf noch Neigung dagegen anzugehen; ihre Aufgabe war es, der Obrigkeit gehorsam zu sein, und die äussere Ordnung schien ihre Zwecke zu befördern. Da musste die Hülfe von ganz anderer Seite kommen. Die germanische Freiheitsliebe brach das karolingische Reich, lockerte die Bande und zerriss sie endlich. Aufruhr und Anmaassung, Brüderkriege und Habsucht wurden zu Mitteln für die Zwecke der Weltregierung. Zwar war auch hier ein christliches Element mitwirkend; der Begriff geistiger Freiheit, der im Evangelium lebt, kam dem altgermanischen Mannessinne zu Statten. Auch nahm die Geistlichkeit allmälig an den Kämpfen Theil und verstand es, ihren Vortheil zu wahren. Allein im Wesentlichen war die Bewegung eine germanische, und die römisch gebildeten Schriftsteller der Zeit, obgleich Geistliche, beklagen,

von ihrem Standpunkte mit vollem Recht, den Bruch der Einheit und die thörichte Freude des Volkes an dieser Zersplitterung *).

Als das römische Reich unter dem Ansturze der Germanen brach, blieben grosse Massen in ihrem Verbande und lagerten sich majestätisch umher. Der Zerfall des jungen karolingischen Staates gab ein ganz anderes Schauspiel. Hier war der Mörtel zersetzt und eine innere Kraft schleuderte die einzelnen Steine des Baues weithin über die Fläche. Die Welt löste sich in ihre Urbestandtheile auf. Es gab eigentlich keinen Staat, keine Ordnung; jeder stand für sich, der Krieg Aller gegen Alle war eingetreten. In dieser Verwirrung hatten alle Laster und Begierden freies Spiel, die Leidenschaft des Einen rief die des Andern hervor, keiner blieb frei. Selbst der Kirche und ihres Oberhauptes bemächtigte sich die widerlichste Verderbniss. Es war das völlige Gegentheil des byzantinischen Reiches; während dort die scheinbare Ehrbarkeit die Gemüther einschläferte, musste hier die offenbare und schamlose Herrschaft der Sünde sie erwecken. Mit menschlicher Klugheit war hier nichts gethan, das Uebel war zu gross, um es im Allgemeinen zu heilen, und selbst die Abwehr im Einzelnen konnte sich nicht von Eigenmacht und Sünde freihalten. Daher verbreitete sich denn das Gefühl der unverbesserlichen Sündhaftigkeit des menschlichen Geschlechts mehr als je, und das Bewusstsein der wohlverdienten Strafe erfüllte die Völker mit nie gekannter Angst. Schon früher hatte man einer Stelle der Offenbarung Johannis die Deutung gegeben, dass nach dem Ablaufe von tausend Jahren

*) So Florus Diaconus und Salomon, Bischof von Constanz, bei Schlosser, Weltgeschichte, Mittelalter II. 1, 455 und 591.

Christus zurückkehren, die jetzige Welt untergehen, den Sündern ihre Strafe zu Theil werden solle*). Jetzt, da das verhängnissvolle Jahr herannahte, wurde diese Prophezeihung auf's Neue erwogen, und sie fand nun in der anerkannten Verderbniss eine furchtbare Bestätigung. Zitternd und zagend, mit unthätiger Verzweiflung oder mit gesteigerter Bussübung sah das Volk dem letzten Tage entgegen.

Aber die sichtbare Welt blieb bestehen, nur im geistigen Sinne ging die alte heidnische Welt unter, um einer neuen christlichen Schöpfung Platz zu machen.

Die Furcht verschwand, die Hoffnung hob sich wieder, ein Gefühl des Dankes und der Erlösung durchdrang die Welt mit jugendlicher Wärme. Man wetteiferte in frommen Werken, wallfahrtete zu heiligen Stellen, stattete Kirchen und Klöster mit verschwenderischer Freigebigkeit aus. Es war, sagt ein Chronist, als ob die ganze Welt, das Alte abwerfend, das weisse Feierkleid des Kirchendienstes anlegen wollte**). Aus der Sündenerkenntniss und Bussfertigkeit erwuchs sofort der Keim des neuen Daseins.

In dieser Zeit entstand der Gedanke, der fortan in verschiedenen Formen das Mittelalter beherrschte, der Gedanke, dass das Reich Gottes sichtbar auf Erden hergestellt werden müsse. Ein geringer Grad von Weltkenntniss reichte hin, um die Unausführbarkeit dieses Gedankens, ein mässiger Grad von Tiefe, um eine ungenügende Auffassung des Heiligen darin zu

*) S. Belegstellen bei Gieseler, Kirchengesch. II. 1. 213.

**) Glaber Radolph. c. 4. Erat enim ut si mundus ipse excutiendo semet, rejecta vetustate, candidam ecclesiarum vestem indueret.

erkennen. Auch wurde er nicht so bestimmt und klar ausgesprochen, und daher auch nicht näher geprüft; aber er lag, wie eine unabänderliche Nothwendigkeit, Allem zum Grunde, und wurde, wenn auch mit Widerstreben, angewandt. Und gewiss war es, wenn auch in unvollkommener Form, ein begeisternder Gedanke, der zu kühner That und unbedingter Entsagung anspornen musste.

Und sofort schien dieser Gedanke in Ausführung überzugehen. Denn während derselben Verwirrung, die jene religiöse Begeisterung erzeugte, hatte sich bereits unbemerkt eine neue, dem Christenthum mehr zusagende Form des Staates gebildet, der Lehnsstaat. Vergleichen wir ihn mit andern Staatsformen, so erscheint er höchst ungewöhnlich und künstlich. Die compacte Natureinheit der Völker verschwindet und an ihre Stelle tritt eine Masse persönlicher Verhältnisse; die Zufälligkeit der Verträge ersetzt die innere Nothwendigkeit, und der Staat stellt sich als ein luftiges Gerüst dar, das von der grösseren Zahl der niedern Vasallen aufsteigend, durch schmalere Mittelstufen sich bis zu einer einheitlichen Spitze erhebt. Allein in der That entsprach diese Form den Verhältnissen und würde, wenn sie Erfindung wäre, ein Werk höchster Weisheit genannt werden können. Denn sie verschmolz die Elemente der bisherigen Verfassungen, so dass sie gegenseitig einander milderten und gab dem Ganzen ein christliches Gepräge. Zum Grunde liegt ein deutscher Begriff, der Begriff der gegenseitigen Treue, wie sie schon in den Gefolgschaften der Völkerwanderung die junge Mannschaft mit ihrem Führer verband. Diese Treue ist aber nun an Grund und Boden geknüpft, nicht mehr vorübergehend und wandelbar, sondern bleibend und erblich; sie gehört einem

verbreiteten Systeme an, verbindet ganze Territorien und macht den Lehnsherrn zugleich zum Landesherrn. So ist also Antikes und Germanisches, das Räumliche, das staatenbildende Princip der ganzen alten Welt, und das Monarchische, das Resultat der römischen Geschichte, mit dem deutschen Freiheitsbegriffe verschmolzen. Dabei ist das Persönliche zwar vorherrschend, dem Räumlichen ist die untergeordnete Stellung gegeben, die ihm gebührt; aber es dient doch dazu, jenes zurückzuhalten, dass es nicht in Willkür ausarte. Beide Principien sind daher so gemischt, dass sie dem christlichen Geiste nicht mehr widerstreben. Moralische Verpflichtung und eidliches Gelöbniss sind jetzt die Grundlagen des äussern Staates und ein Hauch der Empfindung durchdringt die starre Gesetzlichkeit.

Der Lehnsverband war ohne Zuthun der Kirche aus dem, vom christlichen Gefühle geleiteten Bedürfnisse entstanden. Allein eines fehlte ihm noch, um eine wahre christliche Ordnung zu begründen. Das monarchische Princip liegt zwar im Wesen des Lehnsstaates; besteht das Ganze aus der Verkettung persönlicher Verpflichtungen, so muss auch eine Persönlichkeit als die Spitze erscheinen. Allein es war nicht nothwendig, dass diese Einheit alle christlichen Nationen umfasse, und die Zwecke des Rechtsschutzes sowie die Verschiedenheit der Länder führten vielmehr auf eine Mehrheit der Lehnsstaaten.

Dies aber widersprach dem religiösen Gefühle. Sollte das Christenthum wirklich zur Wahrheit werden, so durfte die Christenheit nur ein einiges Ganze, wie eine Kirche auch nur eine weltliche Einheit bilden. Schon die Kirchenväter hatten die Weltmonarchie der römischen Imperatoren als eine für das Christenthum vorbestimmte

Ordnung gepriesen, und die Erinnerung der Völker knüpfte noch immer an den Namen Roms den Begriff der Herrschaft. Menschlicher Ehrgeiz und politische Rücksichten mochten mitwirken, als die Päpste wieder, wie in Karl's des Grossen Zeiten, das Kaiserthum erneuerten; aber das Gefühl der Völker kam ihm entgegen und fand es natürlich, dass der in Rom, vom Papste gekrönte Kaiser als das Oberhaupt der Christenheit angesehen werde. Freilich lag nun diese Würde ausserhalb des Lehnsverbandes und es fehlte an jedem festen Gesetze über das Verhältniss selbstständiger, ihm nicht lehnspflichtiger Fürsten gegen den Kaiser. Aber wenigstens in der Meinung hielt man dessen Oberherrlichkeit fest *).

Es kam jetzt darauf an, die Rechte der weltlichen Gewalt festzustellen und man ging beim Mangel anderer Gesetze auf heilige und profane Ueberlieferungen zurück. Hier gaben die Satzungen des römischen Rechts, das jüdische Königthum und endlich die Befugnisse des Lehnsherrn mannigfache Ansprüche und eine ausgedehnte monarchische Theorie machte sich geltend. Allein sie verletzte das germanische Freiheitsgefühl, das nur bedingte Unterwerfung und gegenseitige Treue zugestand, und noch schwerer den christlichen Sinn. Nach der Strenge des Lehnsrechts waren auch die Kirchenämter wegen ihres äusseren Besitzes dem Lehnsherrn verpflichtet, und der Laie hatte die Macht, sie mit willfährigen Dienern seiner Lüste zu besetzen. Die Christenheit, im Besitze

*) Es ist bemerkenswerth, dass selbst Vincentius von Beauvais, der Erzieher der Söhne Ludwig's des Heiligen, eines Königs, dessen Macht der der römisch deutschen Kaiser wenigstens gleich stand, die Geschichte der nächst vorhergegangenen Zeiten nach den Regierungen dieser Kaiser abtheilt.

der äussern Einheit, sah sich in ihrem innern Wesen gefährdet und empfand, dass nur reine Hände die höchste Leitung übernehmen dürften. Daraus entstand dann eine neue, mehr hierarchische Weltansicht, die der weltlichen Macht nur sehr untergeordnete Rechte einräumte. Dies grossartige, bekanntlich von Gregor VII. auf die Spitze getriebene System war etwa folgendes.

Die Christenheit sollte ein grosses Reich mit fester Ordnung werden; in ihm sollten die Laien ihrem Berufe folgen, in geheiligter Ehe leben, das Amt des Schwertes verwalten, die Früchte der Erde ziehen; alle in gehöriger Abstufung und Unterordnung unter Fürsten und Königen, an der Spitze aller der Kaiser. Wenn sie den Körper, sollte die Kirche die Seele der Christenheit bilden. Sie sollte rein bleiben von Leidenschaft und menschlicher Schwäche, die irdische Liebe, die Vaterfreude, jedes weltliche Treiben war ihren Dienern versagt. Sie sollte aber auch sicher sein gegen weltliche Angriffe, daher in fester Abstufung, in unverbrüchlichem Gehorsam wohlgegliedert, aus einzelnen Menschen bestehend, aber von Einem Geiste durchwaltet. Die Laienwelt empfing dann von ihr den Genuss des Heils, die Verheissung des Segens, die Erlösung durch Busse, leistete ihr dafür, wo es dessen bedurfte, den Dienst des Schwertes An der Spitze dieser priesterlichen Hierarchie sollte der Papst stehen, als Stellvertreter Christi, welcher, durch eine auserlesene Schaar erwählt, nothwendig der Reinste und Beste sein müsste. Sein von dem heiligen Geiste eingegebener Ausspruch sollte dann allen Zwist lösen, alle Ungewissheit heben; zu ihm sollten alle Völker aufblicken, vor ihm alle Mächtigen sich beugen, von ihm alle Unbilden gerügt werden. Das Reich Gottes sollte dadurch,

soviel auf Erden möglich, in äusserer sichtbarer Gestalt aufgerichtet werden.

Es schien in der That in manchen Augenblicken, als ob dies System zur Wahrheit werden würde; der Kaiser beugte sich, die widerstrebende Priesterschaft musste sich strengerem Gehorsam fügen, die gesammte Christenheit erglühte in Begeisterung zu frommer That. Allein gerade auf diesem Höhenpunkte trat eine Gegenwirkung ein. Schon längst hatte die Frage, wie sich das Waffenhandwerk mit christlicher Gesinnung vereinbaren lasse, viele Gemüther beunruhigt; man näherte sich einer willkommenen Lösung, indem man es als einen äussern Dienst, aber für die Sache Gottes betrachtete. Man sah — und bei dem Mangel kräftiger Obrigkeit nicht mit Unrecht — in der edeln Handhabung der Waffen ein Mittel, die Unschuld zu schützen, dem Verbrechen zu wehren, den Schwachen, den Priestern, Wittwen und Waisen zu ihrem Rechte zu verhelfen. Durch ein öffentliches Bekenntniss und Gelübde dieser Pflichten bei Annahme der Waffen glaubte man sich in der gerechten Uebung des bedenklichen Berufs am besten zu kräftigen. Mit einem Worte, der Gedanke des christlichen Ritterthums entstand. Es fand sogleich eine glänzende Anwendung in den Kreuzzügen. Der waffenfähige Streiter Christi verglich sich dem Priester, der mit dem Worte kämpfte. Auch ihm war ein Amt in der christlichen Weltordnung geworden, ein Amt, das selbstständige Verwaltung und andere Tugenden erforderte, als die des Geistlichen. Man bemerkte, dass Priester und selbst Päpste nur eben sündige Menschen seien, und dass es daher Fälle geben konnte, wo der Laie vermöge seines Amtes ihnen entgegen treten durfte.

Die Kirche selbst erkannte dies gewissermaassen an, indem sie dem Ritter bei Anlegung der Waffen, dem Fürsten bei seiner Krönung ihre Weihe gab, indem sie ihr Amt in Anspruch nahm. Wenn die Kirche von unmittelbarer Stiftung durch Christus ausging, so waren auch die weltlichen Herrscher geheiligte Häupter, auch ihnen gebührte eine gewisse Selbstständigkeit.

Der Streit erlosch niemals und immer aufs Neue widersprachen sich die Ansprüche der Theokratie und der kaiserlichen Obergewalt. Aber die Natur der Dinge gestattete keinem den Sieg und die allgemeine Ansicht brachte selbst diesen Streit in ein friedliches System, das in der That schöner und lebendiger war, als jene schroffen Theorien. Die gegenseitigen Ansprüche sprachen sich in mächtigen Gleichnissen aus. Gregor und Innocenz hatten die päpstliche Gewalt die Sonne, die kaiserliche den Mond genannt; die Wortführer der weltlichen Macht bezeichneten diese dagegen durch das Schwert, das als ein natürliches Symbol den Fürsten vorgetragen zu werden pflegte und der Kirche versagt war. Allein die Kirche fand, dass auch die Jünger des Herrn Schwerter geführt und zwar zwei Schwerter; sie nahm daher eine Doppelgewalt und ein ihr verliehenes Anrecht auf beide Schwerter, das weltliche und das geistliche, an. Die Stimme des Volkes endlich hielt diese Zweiheit, nicht aber den ausschliesslichen Anspruch der Kirche begründet; sie sprach von zwei Sonnen, welche die Christenheit erleuchteten, zwei Schwertern, welche sie beherrschten. Beide Gewalten, so meinte man, seien von Gott eingesetzt, jede gleich nothwendig für das Wohl der Christenheit. Jeder Eingriff der Einen in das Gebiet der Andern, jeder Versuch, beide Schwerter

in eine Scheide zu bringen, erschien daher als eine Verletzung der göttlichen Ordnung. Vielmehr sollten sie in getrennten Bahnen sich bewegend, gemeinsam ein christliches Regiment führen, sich gegenseitig ehrend, unterstützend *).

Man nahm also bei äusserer Spaltung eine innere Einheit an. Wohl wusste man aus Erfahrung, dass es schwer sei, die Gränzen inne zu halten, dass Ueberschreitungen und Streitigkeiten nur allzuleicht eintreten; allein man schrieb dies menschlicher Sündhaftigkeit zu und vertraute der göttlichen Leitung, dass sie diese Wirren zur

*) Gregor VII. (Ep. VII. 25. bei Gieseler K. G. II. §. 47. c.) bringt das Gleichniss mit Sonne und Mond auf, das später Innocenz III. (Ep. I. 401 bei Hurter III. 73) noch weiter dahin ausmalte, dass der Mond desto glänzender sei, je näher er der Sonne. Die überaus gekünstelte Anwendung der Stelle des Evangeliums, Luc. 22. 36, 38 (wo die Jünger zwei Schwerter bringen, und Christus sagt, es sei genug) auf diesen Streit ist wohl nur als eine geistliche Replik auf das von dem Schwerte entlehnte natürliche Gleichniss zu erklären. Sie findet sich zuerst bei dem h. Bernhard (de considerat. IV. c. 3. und epist. 256). Die beiden Schwerter sind: verbum et ferrum.» Uterque ecclesiae, sed is pro ecclesia, ille vero et ab ecclesia exserendus; ille sacerdotis, is militis manu sed sane ad nutum sacerdotis et jussum imperatoris.“ Kaiser Friedrich I. bezieht sich nun auf dieselbe Stelle, knüpft aber daran ein selbstständiges Recht des kaiserlichen Schwertes: jene Erwähnung der zwei Schwerter deute mit wunderbarer Voraussicht die beiden Häupter der Dinge an (Radevic. bei Urstisius II. 483 und 541). Man bemerkte, dass auch im Evangelium Christus nicht beide Schwerter dem Petrus gegeben habe. Von nun an wird von den beiden Schwertern als von einem anerkannten Symbol gesprochen; sie sind sogar in unsern beiden Rechtsbüchern, dem Sachsenspiegel und Schwabenspiegel, erwähnt. Von geistlicher Seite führte man in Gestalt einer Vision aus, dass das weltliche Schwert keinen Griff habe, weil die Kreuzesgestalt desselben dem Geistlichen allein zukomme, von weltlicher Seite dagegen, dass es nicht tauge, zwei Schwerter in eine Scheide zu stecken. So Vridank's Bescheidenheit. Vergl. auch die nähern Bemerkungen Grimm's in der Vorrede zu Vridank. S. LVII.

Lösung führen werde. Man sprach es nicht so aus, aber man dachte sich das Leben der Christenheit wie einen organischen Körper, in welchem grade durch die Trennung zweier Potenzen der Umlauf der Säfte um so reger betrieben wird. Und wirklich war es so, Kirche und Staat, wie Geist und Körper einander entgegengesetzt und doch entsprechend, erhielten sich wechselseitig in Spannung und Thätigkeit; jede war der andern unentbehrlich. Die unbedingte Niederlage der einen hätte die Siegerin zur Tyrannei und dadurch zu ihrem Sturze geführt.

Dass es dahin nicht kam, verdankten beide nicht der Weisheit ihrer Leiter, sondern ihrer innern Organisation. In der Kirche wie im Staate gab es nicht bloss eine Unterordnung, sondern auch andere nicht minder feste Verbindungen. Auf allen Abstufungen des Ranges schlossen sich die Gleichgestellten enge aneinander an; aus der gleichen Thätigkeit und der Wahrung gemeinsamer Rechte entstand ein Gefühl der Verbrüderung, das inniger war als das Band des Gehorsams gegen den Obern. So bildeten die Vasallen desselben Lehnsherrn, die Geistlichen jedes Stiftes und Bisthums, theils durch ausdrückliche Satzung theils durch innere Verwandtschaft, Genossenschaften, welche sich dann wieder mit andern gleichgestellten Genossenschaften innerlich verbunden fühlten und so sich durch die ganze Christenheit fortsetzten. Dadurch wurde die Kraft der Herrschenden geschwächt, aber auch ihrer Willkür gesteuert, und die Gefahr, die aus dem Widerstreit der beiden grossen Gewalten entstand, gemildert. Denn da jeder Einzelne zugleich Christ und Unterthan, der Kirche und dem Staate verpflichtet war, so hatten die Gebietenden eine wohlthätige Schranke in dem Gewissen ihrer Untergebenen. Die öffentliche

Meinung war, wenn auch nicht so laut wie in unsern Tagen, um so beachtenswerther, weil sie in der Stille reifte und sich in gegliederten Organen aussprach.

Wir finden daher zwei verschiedene Bildungsgesetze oder Anziehungskräfte in gleichzeitiger Thätigkeit, das eine, das wir bisher in der hierarchischen Gliederung von Kirche und Staat kennen gelernt haben, monarchisch, eine Unterordnung und Abstufung hervorbringend, das andere mehr republikanisch, die Gleichgestellten verbindend. Beide fanden im Christenthume Bestätigung, da eine innige Verbrüderung der Genossen eben so sehr in seinem Geiste liegt, als die Unterordnung unter die Obrigkeit; beide stammten aber auch aus weltlicher Ueberlieferung, das monarchische Princip aus römischer, das genossenschaftliche aus germanischer Vorzeit. Beide waren endlich durch den Entwicklungsprozess des Mittelalters gekräftigt; denn jene Steigerung der Freiheit, welche den Einzelnen isolirt, nöthigt ihn ebensowohl zur Seite als nach oben Schutz und Anschluss zu suchen.

Indessen konnte sich das Associationsprincip im Lehnsstaate sowohl wie in der Kirche nicht frei entwickeln; es war von dem monarchischen gebunden und bildete sich in der Verschmelzung mit ihm nur zu einer aristokratischen Gliederung aus. Selbst die unterste Stufe in beiden war eine privilegirte, durch Verleihung von oben gebildete, die sich über die an die Scholle gefesselten Hörigen erhob; auch bei ihr entstand die Genossenschaft nicht durch freie Verbindung, sondern nur durch die Gleichheit der verliehenen Rechte.

Anders gestaltete es sich in den Städten. Auch sie beruhten auf Verleihung, denn wenn sie auch aus römischen Municipien oder aus factischen Verhältnissen

anderer Art hervorgingen, immer gab die Anerkennung des Landesherrn den Anfangspunkt ihres rechtlichen Bestehens. Sie schlossen sich hierdurch an die herrschende Ordnung der Dinge an und standen, wenn auch nicht innerhalb, doch in Verbindung mit der Ordnung des Lehnsstaates. Allein diese Verleihung betraf nur den Boden oder die moralische Person der auf ihm wohnhaften Bürgerschaft, nicht den Einzelnen, gab ihm keine Auszeichnung, keine aristokratische Stellung. Hier zeigte sich daher die Association in ihrer Reinheit, als freie Verbindung vermöge gemeinsamer oder doch gleichartiger Thätigkeit. Die Stadtgemeinde selbst ergänzte sich durch nachgesuchte Aufnahme in die Bürgerschaft, beruhete also auf einer ausdrücklichen Einigung; und sie gliederte sich wieder in ihrem Innern durch das Zusammentreten der Gewerbsgenossen zu Zünften und Innungen. Nach demselben Princip sahen sich denn auch die Genossen desselben Gewerkes, wenn sie aus mehreren Städten zusammentrafen, als eng Verbrüderte an, so dass die Zunft sich über die Gränzen der Stadt durch das Land und selbst durch die ganze Christenheit verbreitete. Und endlich waren die Städte unter sich bald durch gemeinsame Rechte, bald durch freiwillig geschlossene Schutz- und Trutzbündnisse unter einander vereinigt.

In diesem Gebiete also erscheint das Associationsprincip in voller Kraft, es ist das einzige Gesetz dieser Sphäre. Aber auch in andern Kreisen machte es sich neben den grossen Hierarchien selbstständig geltend. Dahin gehören zunächst die Mönchsorden, Verbrüderungen, die, rein christlichen Ursprungs und älter als die hierarchische Gliederung der Kirche, sich derselben nur bedingt anschlossen, und bei aller Strenge der Disciplin

in ihrem Innern, doch immer einen demokratischen Geist zeigten und auf der kirchlichen Seite dieselbe Stelle einnahmen, wie die Städte auf der weltlichen. Nach ihrem Vorbilde entstanden die geistlichen Ritterorden, die mehr als irgend ein anderes Institut kirchliche und weltliche Elemente mischten. Aber auch die Ritterschaft, obgleich in loser Verbindung, trug doch den Charakter einer freien Genossenschaft, die, unabhängig von der Kirche wie vom Staate, dennoch an beide sich anlehnte und die ganze Christenheit durchzog. Der Ritterschaft sowohl wie andrerseits den Zünften entsprach dann endlich die Organisation der Wissenschaft, indem sie, ursprünglich ein Zweig der geistlichen Thätigkeit, sich von der Kirche sonderte, und in den Universitäten feste zunftartige Verbindungen gründete, die wie die Ritterschaft weder dem Staate noch der Kirche allein angehörten und sich beiden anschlossen. So bildeten also die Genossenschaften ein Band, das unbekümmert um Landesgränzen und um den Streit zwischen Staat und Kirche die Christenheit zusammenhielt.

Ueberblicken wir das ganze Gemeinwesen des Mittelalters, so werden wir gestehen müssen, dass es seiner Idee nach bewunderungswürdig und einzig in der Geschichte da steht. Niemals sind die Anforderungen der Einheit und der Freiheit so schön ausgeglichen. Das System der griechischen Republiken gab nur ein lockeres Bündniss einzelner Stadtherrschaften. Die römische Weltmonarchie bildete einen starren einförmigen Koloss, in dem die Freiheit unterdrückt wurde. Die Einheit dieses christlichen Gemeinwesens war dagegen ganz von dem Gedanken der Freiheit durchdrungen. Daher gab sie denn auch der

Mannigfaltigkeit so viel Raum; verschiedene Nationalitäten, abweichende Verfassungen ohne Zahl, Thätigkeiten der eigenthümlichsten Art, alles fand darin seine Stelle. Es gleicht einem gewaltigen Uhrwerke, welches der Meister so kunstreich eingerichtet hat, dass leicht neue Räder hineingepasst werden, die noch andere Beziehungen des Zeitgedankens aufzeigen. Oder besser einem grossen Organismus, wo aus der Fülle des Lebens immer neue Functionen in Harmonie mit dem Ganzen sich selbstständig entwickeln. Kirche und Staat wie zwei gewaltige Thürme, mit ihren Spitzen hoch zum Himmel aufragend, mit ihren geistigen Fundamenten tief wurzelnd, halten das ganze Gebäude zusammen. Symmetrisch in allen ihren Theilen, aber ohne ängstlich bewahrte, ertödtende Uebereinstimmung verschaffen sie der Christenheit ein festes Gleichgewicht; wenn der eine wankt, so hält ihn die Schwere des andern. Vor Allem aber sichern jene durchlaufenden, horizontalen Bande; durch sie erhält die strenge Gliederung eine wohlthätige Elasticität, welche sie wieder zum Schwerpunkte zurückbewegt, wenn auch die Spitze heftig erschüttert ist. Es ist wahr, dass viele Theile der ganzen Erscheinung nicht zur vollständigen Ausführung gekommen sind. Die kaiserliche Obergewalt über die gesammte Christenheit, das Ritterthum in seiner höchsten Bedeutung und die unbedingte Reinheit der Kirche sind fromme Wünsche geblieben; jedes Mal, wenn sie der Vollendung nahe schienen, trat ein Gegenschlag ein, der sie zurückwarf. Aber selbst diese Idealität giebt dem Zeitalter eine eigenthümliche, wenn auch tragische Grösse; es strebte wenigstens nach einem hohen Ziele und duldete das allgemeine Loos der Menschheit in würdiger Gestalt.

Zweites Kapitel.

Die Sittlichkeit.

Da die ersten christlichen Gemeinden schon das Beispiel und die Kirchenväter die Lehrsätze einer christlichen Moral gegeben hatten, so könnte man glauben, dass es hier einer Erneuerung nicht bedurft hätte, und dass sofort, nachdem die im Anfange des Mittelalters eingetretene Auflösung rechtlicher und staatlicher Ordnung überwunden war, jene guten Zeiten zurückgekehrt wären. Allein dem ist nicht so und konnte nicht so sein. So sehr jene frühern Christen die Sittenverderbniss der Heiden verabscheuten, lehnte sich doch ihre Moral an civilisirte Zustände an, und gab mehr das Negative, das Verbot, als Anhalt und Uebung für das Leben unter andern Verhältnissen. Auch ist grade hier das Naturelement, die Nationalität, wichtig. Eines schickt sich nicht für Alle, der moralische Werth der That hängt von der Individualität des Handelnden, die Anwendbarkeit der Sitte von der Eigenthümlichkeit der Völker ab. Wir

haben daher hier, eben so wie werdende Nationen, auch nur eine werdende, und daher unsichere und schwankende Sitte zu erwarten.

Beim Beginn dieses Zeitraumes gab es recht eigentlich gar keine Lebensnorm. Die Gebräuche des deutschen Heidenthums waren verpönt, die Gewohnheiten und Ansichten der römischen Bildung durch den Einfluss des Christenthums und die Mischung der Nationen verdunkelt, die Menschen lebten einsam auf Burgen und Höfen, und kamen fast nur in Kriegen und Wanderzügen, feindlich oder fremd in Berührung; das tägliche Leben verfloss in öder, unausgefüllter Stille oder in wildem Getöse. Das Christenthum konnte den Mangel der Civilisation nicht ersetzen, vielmehr musste es selbst, um ein neues Völkerleben zu begründen, sich einem äusserlichen Prozesse unterwerfen, rohen Völkern gegenüber in sinnlicher Gestalt auftreten. Es war ganz Kirche im äusserlichen Sinne des Worts, und die Kirche musste um ihrer Selbsterhaltung willen Maassregeln ergreifen, welche die Ausbildung einer wahren Sittlichkeit erschwerten.

Denn diese gedeiht nur in der Luft der Freiheit. Nur da, wo die Seele sich ganz aufrichtig äussert, ist Selbsterkenntniss und feinere Würdigung der That denkbar. Diese Freiheit konnte die Kirche nicht gestatten, sie musste unbedingten Gehorsam fordern, dies war die erste, die einzige Tugend. Die Kirchenväter, die noch auf römischer Bildung fussten, hatten die Vernunft als eine von Gott gegebene Kraft gelten lassen und sich ihrer zur Erforschung der göttlichen Geheimnisse bedient*).

*) Augustinus: Ea, quae fidei firmitate jam tenes, etiam rationis luce conspicias; und an einer andern Stelle: Tempore auctoritas, re autem ratio prior est (Neander K. G. II. 2: 764). Noch im 8. Jahrhundert

Jetzt gewöhnte man sich alles nur nach der Autorität der Väter zu entscheiden; man hielt es für frevelhaft, mit eigenen Gründen zu prüfen*), man wollte nicht die Schlüsse der Lebenden, sondern nur die der Todten hören. In jeder Beziehung forderte man bestimmte Vorschriften, selbst bei den gleichgültigsten und äusserlichsten Dingen und gewöhnte sich so an ein gedankenloses Handeln, das nicht mehr der Ausdruck der Ueberzeugung war. Der Sinn für Wahrhaftigkeit wurde auch sonst noch vielfach gefährdet. Die Priester sollten lehren, was sie selbst nicht vollständig begriffen, sie mussten daher halbverstandene Worte gebrauchen, deren richtige Auffassung bei dem Hörenden sie noch weniger voraussetzen konnten. Zu diesem feinen Betruge kam denn auch die grobe Lüge. Zu allen Zeiten ist die Priesterschaft in Gefahr durch das Bewusstsein von der hohen, überwiegenden Wichtigkeit ihrer Zwecke unvermerkt zu bedenklichen Mitteln verleitet zu werden. Dies um so mehr in verwickelten Zuständen und bei dem Mangel einer fest ausgeprägten Moral. Daher steigerte sich denn auch im Mittelalter oft die Unwahrheit bis zur groben Fälschung. Die pseudoisidorischen Decretalen**), deren Unächtheit erst später erwiesen ist, geben ein

lehrt der Abt Fredegis: Primum ratione utendum, in quantum hominis ratio patitur, deinde auctoritate: (Neander IV. 387.)

*) So wirft im 9. Jahrhundert das Concil zu Lyon dem Johannes Scotus und seinen Anhängern vor, dass sie Gründen (humanis et philosophicis argumentationibus) mehr traueten, als den Aussprüchen der Kirchenväter (nulla scripturarum sive S. Patrum autoritate prolata).

**) Bekanntlich eine Sammlung angeblicher Decretalen römischer Bischöfe der 4 ersten Jahrhunderte, die im 9. Jahrhundert auftauchte und für eine Arbeit des spanischen Bischofs Isidorus ausgegeben wurde. Sie bezweckte die Erweiterung der päpstlichen Macht.

welthistorisch bedeutendes Beispiel solchen frommen Betrugs; im Kleinen kam Aehnliches unzählige Male vor. Selbst die Zeitgenossen klagen über die Menge erfundener Legenden, untergeschobener Reliquien*). Um den rohen Ausbrüchen der Laien zu widerstehen, um hülfreich zu sein, bedurfte die Kirche äusserer Macht und weltlichen Reichthums. Ihre Priester wurden aber dadurch von allen herrschenden Lastern angesteckt, nahmen oft an Krieg, Jagd und rohen Lustbarkeiten Antheil **), und achteten die Würde ihres Amtes so wenig, dass sie sich mit offener Waffengewalt untereinander bekämpften, und den Besiegten schmählich beschimpften***). Bei dieser Rohheit ihrer eigenen Diener konnte die Kirche kaum daran denken, unmittelbar an der Sittlichkeit des Volks zu arbeiten. Es genügte ihr, Gehorsam und eine heilsame Furcht zu erhalten. Daher begünstigte sie den Aberglauben, hatte für seine gröbsten Verirrungen ein mildes Urtheil, weilte gern bei der sinnlichen Ausmalung der Höllenstrafen und der Himmelsfreuden, und schwächte die Kraft der Reue durch ein System äusserlicher Bussen.

*) S. des Kardinals Fleury Hist. de l'egl. (4°. 1751) im Anf. des Vol. XIII. Der Abt Guibert von Nogent (bei Guizot hist. de la civ. en France IV. 522) zählt eine Reihe solcher Betrügereien auf. Andre Beispiele bei Gieseler K. G. II. §. 33. Note h. Man musste es noch besonders einschärfen, dass es nicht erlaubt sei: pro pietate mentiri.

**) S. Fleury a. a. O. Eichhorn, Gesch. d. Cult. und Lit. I. 463 ff. Neander K. Gesch. IV. 242.

***) Unzählige bekannte Beispiele. Kampf der Schaaren des Bischofs von Hildesheim und der Mönche von Fulda im Dom zu Goslar. Lamb. Aschaffenb. bei Pistor. Rerm. Germ. Scr. I. 327. — Calixt II. lässt den Gegenpapst Gregor VIII. auf einem Kameele, in Felle gekleidet, rückwärts sitzend nach Rom führen. Schlosser's Weltgesch. Mittelalter II. 2. 246.

Hierzu kam der Einfluss der Klöster. Man darf gern Alles zugeben, was für die Nothwendigkeit und Nützlichkeit dieser Institute im Mittelalter gesagt ist; sie waren die Stätten der Bildung, wohlthätige Zuflucht für den Bedrängten und Lebensmüden, manches wahrhaft fromme Gebet mag aus ihnen emporgestiegen sein. Aber für die Beförderung der Sittlichkeit waren sie und der Glaube an die Verdienstlichkeit strenger Enthaltung, der ihnen zum Grunde lag, und durch sie genährt wurde, unwirksam. Dieser Glaube stand mit der Sinnlichkeit selbst im innigsten Zusammenhange. Je höher der Mensch sinnliche Genüsse schätzt, desto mehr bewundert er die Kraft, auf sie zu verzichten. Daher in dieser Zeit, wo das rohe kriegerische Leben die Begierden steigerte, der Heiligenschein, welcher die Entsagung, die Ehelosigkeit, die Fasten, die Kasteiung umgab. Aber die Entbehrung erhöht den Werth des Versagten, die Kasteiung reizt die Begierde, und diese Strenge wirkte daher ihrer Absicht entgegen. Weltpriester und Laien gaben sich nach dem Fasten schwelgerischen Genüssen hin und die Mönche verzehrten ihre Kraft in dem sich immer wieder erneuernden Kampfe gegen die Sinnlichkeit.

Man sollte glauben, dass das Klosterleben ein fruchtbares Feld für tiefe Selbstprüfung geworden wäre. Die schwere Aufgabe, sich ganz dem Herrn zu weihen, sollte zu der Entdeckung geführt haben, mit welcher Schlangengewandtheit die Selbstsucht sich in alle unsere Empfindungen einschleicht; in den innern Kämpfen gegen diesen geheimen Feind hätte man bis in die tiefsten Falten des Herzens eindringen müssen. Von alle dem findet sich bei den mönchischen Schriftstellern wenig oder nichts. Vielmehr zeigen die beigebrachten Bei-

spiele, dass es sich nur um den Kampf mit groben sinnlichen Gelüsten oder lächerlichen Einbildungen, mit Speiselust oder körperlicher Schläfrigkeit handelt*). Im Kloster wie in der äussern Welt genügte ein militairischer Heroismus, bei dem eine leidenschaftliche Energie entscheidet. In den hiedurch begründeten Eigenschaften sind denn die Geistlichen oft wahrhaft gross; in unerschütterlicher Festigkeit, in Strenge gegen sich und Andre, in tapferer Begeisterung. Aber für die Erschaffung einer feinern Sittlichkeit leisten sie wenig; ungeachtet des Ernstes und scheinbarer Gründlichkeit sind sie hier oberflächlich, sie kennen nur grobe Naturen. Daher trägt denn auch ihr Handeln bei allen feinern Aufgaben den

*) Nirgends lag die Veranlassung zu feinen Betrachtungen näher, als da wo die Schriftsteller von der Acedia, der Lässigkeit (einer der sieben Todsünden) sprachen. Man bemerkte, dass sie durch angestrengtes Lesen oder Fasten, besonders bei jüngern Mönchen entstehe, dass sie ihnen ein Gefühl der Unfähigkeit und Trägheit, eine Unlust an sich und Andern gebe. Caesarius von Heisterbach, ein gelehrter und angesehener Schriftsteller des 12. Jahrh., der es in seinen Dialogen recht eigentlich auf eine umfassende Schilderung des Mönchslebens abgesehen hat, giebt (lib. 4, Cap. 27,) eine ganz gute Beschreibung dieses Zustandes von Kleinmüthigkeit, Ekel, Widerstreben, Zerstreutheit, aber alle Beispiele, die sich daran anschliessen, laufen nur auf Ermüdung, Langeweile und sinnliche Phantasien hinaus. Vergl. mehrere Beschreibungen der Acedia bei Ducange, s. h. v. Es soll indessen nicht geleugnet werden, dass manche zarte Gefühle sich im Kloster ausbildeten. Guizot, Hist. de la civilisation en France, I. 151, theilt sehr anziehende Scenen dieser Art aus dem Leben der Abtissin Rusticula in Arles mit. Wahrhaft rührend ist auch die Schilderung, welche unser trefflicher Geschichtsschreiber, Lambert von Aschaffenburg, von dem Verhältnisse zu seinem alten Abte giebt. Er hatte im Drange seines Herzens ohne dessen Zustimmung eine Wallfahrt ins gelobte Land übernommen, und war nun auf dem Rückwege von der Sorge gequält, ihn nicht mehr am Leben zu finden. Er fand ihn wirklich dem Tode nahe, erhielt aber noch seine Verzeihung.

Charakter des Altklugen, Pedantischen; man fühlt, dass es mehr von einer angelernten Regel als von freiem Gefühle geleitet wird; wo dieses hervorbricht, zeigt es sich ungeübt, plump, gewaltsam, mit einer scurrilen oder kindischen Naivetät.

Neben der starren Regelmässigkeit des mönchischen Lebens ist dann die allgemeine Haltungslosigkeit der Weltlichen um so auffallender. Man kannte nur den Begriff des Gebots, nicht den einer freien Sittlichkeit, und sah eine unmoralische Handlung nur wie einen Verstoss gegen die Vorschriften der Kirche an *), betrachtete die That nur mit dem Gedanken an Lohn und Strafe. Es konnte daher nicht ausbleiben, dass unreine Gemüther sich alles erlaubten, wenn sie durch Busse oder gute Werke sich loskaufen zu können glaubten **). Aber selbst die Bessern, welche redlich das Gute wollten, vermochten es nicht zu treffen; die Verwirrung der Begriffe, die Dunkelheit der Motive machte es unmöglich den moralischen Zusammenhang der That und des Charakters bei Andern zu ergründen und danach die eigene Handlung einzurichten. Jeder Handelnde trat in eine endlose Verwickelung ein, wo an Berechnung und Consequenz nicht mehr zu denken war; er gab selbst den Anspruch darauf auf, und die That gehörte mehr dem Zufall als der Ueberlegung an. Die

*) Selbst der gebildete und feinfühlende Lambert von Aschaffenburg bezeichnet unmoralische Handlungen schlechtweg als contra leges ecclesiasticas (z. B. S. 362 bei Pistorius.)

**) Wenn es auch nicht wörtlich wahr ist, dass der Erzbischof Adalbert von Bremen den jungen Heinrich IV. belehrt habe: »Fac omnia quae placent animae tuae, hoc solum observans, ut in die mortis tuae in recta fide invenieris«, wie dies der Auctor belli Saxon. behauptet, so mussten doch leicht ähnliche Gedanken bei den Laien aufsteigen.

meisten Charaktere, selbst solche, die in einzelnen Fällen grosse Klarheit und Energie beweisen, leiden daher an Widersprüchen und Schwächen, die es im äussersten Grade erschweren, sich eine feste Anschauung von ihrem geistigen Wesen zu bilden. Sie sind wie ein weicher Stoff, dem die Umstände bald diese, bald jene Form geben*). Diese moralische Schwäche stand in engster Verbindung mit einer falschen Anwendung religiöser Lehren. Der Glaube an die unmittelbare Leitung der menschlichen Schicksale durch Gottes Hand ist gewiss richtig, aber nur bei richtigem Verständniss. Er bedarf der Einsicht, die schon der tiefste der Kirchenväter empfiehlt, dass die irdischen Güter nicht nach Gerechtigkeit vertheilt würden, damit die Sehnsucht nach dem Ueberirdischen bleibe, der Ueberzeugung, dass auch die Trübsal uns zum Besten gereicht. Diese bescheidene Unterwerfung war einem sinnlichen Zeitalter nicht leicht,

*) Adam von Bremen zeichnet in seiner vortrefflichen Schilderung des Erzbischofs Adalbert, den er wie er selbst sagt fleissig und oft erforscht hat, einen Charakter dieser Art mit grosser Anschaulichkeit. Er findet an ihm „sapientem virum, sed illa, quam nimium dilexit, mundi gloria perductum ad hanc mollitiem animi, quod in prosperitate rerum temporalium elevatus in superbiam ad laudem comparandam ignorabat modum: in adversitate autem plus justo contristatus, iracundiae aut moerori frena laxabat. Qua de re accidit, ut quotiescunque iratus esset, tamquam leo fugeretur ab omnibus; cum vero placatus esset, palpari posset ut agnus. Citissime autem ad hilaritatem ab ira laudibus mulceri potuit et tunc quasi alteratus ab illo, qui fuit, arridere coepit laudatori“. (Bei Rauмer, Handb. merkwürdiger Stellen aus den Geschichtsschr. d. M. A. Breslau 1813, S. 121.) Lambert von Aschaffenburg (ap. Pistor. I. 350) ergänzt diese Schilderung, indem er seine innige Andacht bemerkt. Vir admirandae compunctionis, sagt er von ihm, potissimum dum salutarem Deo hostiam immolaret, totus in lacrymas effluebat. Er fügt hinzu, dass er klug und keusch gewesen, dass aber diese Tugenden verdunkelt habe: morum insolentia et jactantiae levitas.

man wollte die Gerechtigkeit Gottes auch sinnlich erkennbar haben. Da aber das Unglück nicht immer die Sünder, sondern manchmal auch die anscheinend Reinen und Heiligen traf, so konnte man nicht umhin auch feindliche Mächte für wirksam zu halten. Man half sich leicht über die schwierige Frage fort, warum die Vorsehung solche Störungen dulde *), und war stets bereit die guten Thaten der Menschen einem Engel, die Bösen dem Teufel zuzuschreiben **). So konnte der Sünder die Schuld von sich ablehnen, sie dem Feinde des menschlichen Geschlechts aufbürden, der Beobachter sich mühsamer Prüfung der Motive überheben. Man wagte nicht leicht ein Urtheil zu fällen, man stellte mit moralischer Bequemlichkeit die Entscheidung dem höhern Richter anheim, überliess sie dem Gottesurtheile. Diese aus dem germanischen Heidenthume herstammende stolze und kriegerische Sitte nahm unter dem Einflusse des Christenthums leicht das Gewand demüthiger Unterwerfung und frommer Ergebung an, und fand ihre Stütze in dem Gefühle, dass die Zeit zu vernünftiger Ergründung und richtiger Beurtheilung der That nicht reif sei. In diesem Anlehnen an christliche Begriffe und an das Bedürfniss lag die Ursache, weshalb die Kirche diesen Gebrauch, gegen den sie vielfach eiferte, nicht abstellen

*) Naiv genug sagt dann wohl ein Chronist, dass hier der gute Jesus geschlafen habe. (So bei der Misshandlung des Papstes Gelasius II. im Jahre 1118: „Jesu bono dormiente.“ Schlosser II. 2. 239.)

**) Nicht bloss bei verwickelten Vorfällen, wo die Einwirkung des Teufels als bloss versuchende gedacht werden konnte, kommen Phrasen vor, wonach „Diabolus humani generis inimicus fomitem seminavit discordiae“ (Caffari. Annal. Genuenses), sondern auch völlig freie, unabhängige Handlungen Einzelner werden: instinctu daemonis, oder: per angelum Satanae vollbracht. (Lamb. Asch. ad ann. 1057).

konnte und sich begnügen musste, ihn zu leiten und vor grobem Frevel zu wahren *).

Dieser Zustand der Leidenschaftlichkeit und Charakterlosigkeit dauerte weit länger als jene Verwilderung des Staats und der Kirche, während welcher er sich gebildet hatte; er bestand noch gleichzeitig mit der ehrenhaften Ordnung des Lehnsstaates und der feurigen religiösen Begeisterung. Grade dadurch wurde das Uebel gesteigert; der Gegensatz gegen die geforderte Reinheit und gegen die Lehren, zu denen sich Alle bekannten, erregte das Gewissen schon während der That und gab ihr einen Anstrich bewusster Ruchlosigkeit, der die Leidenschaft noch heftiger stachelte. Allein er bewirkte auch eine tiefere Reue, und, wenn auch nicht die Kraft, künftiger Versuchung zu widerstehn, doch das demüthige Gefühl tiefer Sündhaftigkeit und Verderbniss, und damit war auch hier der Wendepunkt, der Anfang eines neuen sittlichen Systems gegeben.

In allem Modernen, in Gestalten und in Handlungen, erkennen wir einen wiederkehrenden Zug, der, so verschieden er sich an Einzelnen und im Laufe der Jahrhunderte zeigt, sie alle gemeinsam von den Erzeugnissen des Alterthums unterscheidet. Ihnen fehlt jene hohe einfache Schönheit, aber an ihre Stelle ist etwas Schlichtes, Menschliches getreten, das uns warm und liebevoll anspricht, ein Zug der Demuth, der als der allgemeine Charakterzug christlicher Zeit auch dann noch kennbar ist, wenn das Individuum sich stolz oder hochmüthig ausgebildet hat.

*) Agobard, Erzb. v. Lyon (840), schrieb gegen die Gottesurtheile: Apparet, non posse caedibus, ferro vel aqua occultos et latentes res inveniri, nam si possent, ubi essent occulta Dei judicia. Vgl. überhaupt Grimm, deutsche Rechts Alterth. 909.

Die alte Welt hasste freilich den Uebermuth, aber sie kannte nicht die Demuth, sondern nur die Mässigung, und diese war nicht eine Anerkennung sittlicher Schwäche, sondern nur die Bedingung der Kraft und Schönheit, sie setzte ein Selbstgefühl, einen edlen Stolz, etwas Göttergleiches voraus. Das Christenthum hat diesen Wahn für immer getilgt und unsere Schwäche bloss gelegt; es hat dies so gründlich gethan, dass selbst die, welche die Lehre des Heilandes verwerfen, welche ein blindes Gesetz zum Urquell der Dinge machen oder die Menschheit auf den göttlichen Thron erheben, dies Bewusstsein ihrer und unserer Schwäche an sich tragen. Dies Bewusstsein ist die Wurzel der modernen Sitte, es ist das, was auch uns mit dem Mittelalter verbindet und seinen Gestalten einen Ausdruck giebt, der uns als bekannt anspricht.

Auch hier aber wirkte das Christenthum zunächst nicht allein, sondern in Verbindung mit dem germanischen Volksgeiste und namentlich mit jenem Freiheitsbegriffe, dessen auflösende Kraft überall aufräumte, wo das christliche Princip volksthümlich werden sollte. Er isolirte die Persönlichkeit, und diese Einsamkeit, die auf moralischem Gebiete nicht wie auf dem rechtlichen durch Anschluss an den Lehnsverband oder an eine Genossenschaft zu heben war, wurde schmerzlich empfunden. Jene Freiheit, aus heidnischem Stolze entsprungen, wurde die Mutter christlicher Demuth.

Die Demuth des Mittelalters war nun freilich nicht jenes sanfte Gefühl, das uns in der Fülle des Glücks wie des Unglücks die Knie beugen lehrt; sie hatte einen heftigen, leidenschaftlichen Charakter, bedurfte äusserer

Handlungen, starker Demüthigungen. Im gewöhnlichen Verkehre der Menschen behielt zwar die Sitte noch eine gewisse Unbefangenheit, man sprach mit Freimuth auch gegen Höhere, das Gefühl der Selbstständigkeit, auf dem die rechtlichen Verhältnisse beruheten, liess jene kriechenden und heuchelnden Formen der spätern Jahrhunderte noch nicht aufkommen *). Dafür aber kannte man bei ausserordentlichen Veranlassungen kein Maass in der Demüthigung, man schwelgte darin, man suchte dadurch bald Mitleid zu erregen, bald eine Beruhigung des Gewissens zu erlangen. Daher die öffentlichen Geisselungen der Büssenden, die rohen, widerlichen Strafen bei Vornehmen wie bei Geringen, die knechtischen Formen der Bitte, der Klage oder Rechtfertigung, die ein nach unsern Begriffen unwürdiges Schauspiel geben **) oder selbst die Schaam verletzen ***).

*) Zwar begann schon der Curialstyl der Demuth, z. B. die Anrede Kaiser Heinrich's II. an die Bischöfe des Concils zu Frankfurt: Domini et patres a mea parvitate huc adsciti convenistis (Conc. Germ. III. p. 37), doch war diese Demuth mehr gegen Gott als gegen die Menschen gerichtet.

**) Heinrich II. auf dem erwähnten Concil zu Frankfurt, während über die von ihm gewünschte Errichtung des Bisthums zu Bamberg berathen ward, warf sich, so oft die Meinung schwankte, zur Erde nieder, um sich zu demüthigen (Dithmar Mers. bei Luden. VII. 613). Heinrich IV. wirft sich sogar unter Weinen und Wehklagen der Umstehenden vor seinem Sohne zu Füssen (Wachsmuth III. 1. S. 25). Männer und Frauen fürstlichen Geschlechts erscheinen als Bittende barfuss, weinend und werfen sich zur Erde. So vor Otto I. sein Bruder Heinrich und sein Sohn Ludolf, vor Heinrich II. der mächtige Herzog Ludolf von Schwaben (Luden D. G. VI. 473. VII. 606). Noch 1306 tragen die Schwestern König Wenzel's II. ihre Fürbitte für ihren Schwager in dieser demüthigenden Weise vor (Pfister D. G. III. 116), und es scheint fast, dass man dies als eine nothwendige Feierlichkeit bei solchen Gelegenheiten ansah.

***) Beispiele aus der deutschen Geschichte, die Wittwe des

Es ist nicht schwer zu begreifen, wie diese sinnliche Demüthigung in Hochmuth umschlagen musste. Da sie in äusserer Handlung bestand, so hörte sie auch mit dieser auf. Der Büssende musste wieder ins Leben eintreten, seine Rechte behaupten, sein Amt üben; es ist erklärbar, dass er nach so tiefer Erniedrigung das Gleichgewicht nicht sogleich wieder fand, dass er die Härte, die er selbst geduldet, auch gegen Andere ausübte. Grade weil er sich nichtig fühlte, mussten ihm die Gaben des Glücks als eine unerhörte Steigerung seines Wesens erscheinen und ihn berauschen. Auf die heftige Demüthigung folgte daher leicht eine Selbstüberhebung, auf die Busse neue Versündigung. Die Extreme riefen sich gegenseitig hervor. Die Geschichte ist voll von Beispielen der auffallendsten, oft in kürzester Frist eintretenden Contraste dieser Art*). Demuth und Hochmuth sind daher auch den Schriftstellern der Zeit geläufige Worte, sie bringen alle Handlungen unter diese Kategorie und ersparen sich dadurch weitere psychologische Erklärungen.

Markgrafen Heinrich von Meissen (1103) vor ihren Dienstleuten, bei Stenzel Gesch. d. fränk. Kaiser. S. 713. Agnes, Gemahlin Heinrich IV. vor den Kirchenversammlungen von Constanz und Piacenza gegen den Kaiser klagend: peccatum suum ... sponte et publice confiteri non erubuit. Daselbst S. 552. Andere Beispiele Schlosser III. 1. 361 und Menzel D. G. VI. 111.

*) Eine besonders charakteristische Gestalt ist Fulco Nerra, Graf v Anjou († 1040), der immer abwechselnd bald Bussreisen nach Jerusalem macht, auf Reliquien so begierig ist, dass er, während er von Ungläubigen bewacht wird, ein Stück vom Steine des h. Grabes abbeisst, bald wieder Raub und Mord gegen alle seine Verwandten und Nachbarn übt. (Schlosser II. 2. S. 154. Wachsmuth, Sittengesch. II. 449).

Und wirklich bewegte sich der ganze Gegensatz des Guten und Bösen um diese eine Eigenschaft, alle Fehler und Tugenden erhielten dadurch Farbe und Gestalt. Auch das Hochstrebende ging aus ihr hervor. Die Demuth, weil sie sich gering achtet, ahnt, sucht und liebt ein Höheres. Sie ist bedürftig und sehnsüchtig, vertrauend und hingebend, strebsam und rüstig. Sie erzeugt daher Frömmigkeit, Begeisterung, Aufopferung und selbst Muth. Die sinnliche Demuth aber, die nicht vorbereitet ist wahre Güter von falschen zu unterscheiden, macht leichtgläubig, ergreift das Nichtige statt des Ewigen, berauscht sich in irdischen Genüssen, wird unstät und veränderlich und durch eine geringe Lockung vom rechten Wege abgeleitet. Das Bewusstsein dieser Schwäche rief das Bedürfniss nach einer äussern Regel hervor, wie die des Mönchs und des Geistlichen. Auch die Laienwelt suchte nach einer solchen Stütze, und der Erfolg dieses unwillkürlichen Strebens war das Ritterthum.

Man hat das Ritterthum oft bloss aus der altgermanischen Waffenfähigkeit erklärt, welche ein Vorrecht und Kennzeichen des Freien und Ehrenhaften war, und dem freigebornen Jüngling feierlich verliehen wurde. Man hat geglaubt, dass diese heidnische Sitte sich durch fromme, der Priesterweihe nachgebildete Formen auf christlichem Boden Duldung und Bürgerrecht verschafft habe. Allein hier wie immer erklärt die Beibehaltung hergebrachter Gedanken und die Entlehnung äusserlicher Formen die Sache nicht; sie zeigt nur das Material, welches der Zeitgeist benutzte, um das ihm Nothwendige zu bilden. Es handelte sich hier um die Erschaffung einer ausführbaren Moral oder doch eines Surrogates

für dieselbe. Die sittlichen Aussprüche der Evangelien haben zwar die Form von Geboten; in der That sind sie aber viel mehr als dies, gewaltige, zeugende Worte, kräftig genug, um die Gesinnung ganzer Völker umzugestalten, viel zu gross und mächtig, um als Vorschriften der unmittelbaren Ausübung zu dienen, ja sogar als solche mit dem Bestehen der rechtlichen Weltordnung unvereinbar. Dieser Widerspruch trat besonders schreiend hervor, wenn man bei dem edlen und selbst so nothwendigen Waffenhandwerke sich des Gebots der Feindesliebe und ähnlicher erinnerte. Man suchte also zunächst einen Mittelweg und fand ihn in der Form des Gelübdes; die Beschränkung und Entsagung, welche man sich dadurch auferlegte, rechtfertigte, was innerhalb derselben lag. Solche Gelübde fanden als lobenswerthes Beispiel Nachahmung, wurden durch den friedenstiftenden Einfluss der Geistlichkeit über ganze Provinzen verbreitet und bald als Sitte gefordert. So der s. g. Gottesfriede, treuga dei, gleichsam die Theilung der Zeit in eine friedliche, büssende und eine kriegerische Hälfte. Bald ging man weiter. Das Geringste, was zu fordern war, bestand in Regeln für die Handhabung der Waffen während der kriegerischen That selbst, und auch diese wurden daher Gegenstand des Gelübdes. So fest wie das mönchische Gelübde konnte natürlich das ritterliche nicht werden; die Vorschrift für die That liess sich nicht so deutlich formuliren, wie die Entsagung. Daher bildete sich keine gleiche, überall beobachtete Formel aus. Gewisse Vorschriften sind zwar stets wiederkehrend; Gottesfurcht, Schutz der Kirchen, der Frauen und der Schwachen, ehrlicher Kampf und Worttreue werden gewöhnlich angelobt, zuweilen aber noch bestimmtere

Leistungen herausgehoben *). Im Ganzen sind es allgemeine Pflichten, die einem christlichen Manne ohnehin schon heilig sein sollten, und nur in dieser verwilderten Zeit einer Einschärfung bedurften. Das Gelübde aber erhob sie zu dem Range besonderer, strenger zu erfüllenden Obliegenheiten, und brachte eine innere Verbindung zwischen allen, die sie übernahmen, hervor. Sie gehörten auch sonst schon demselben Stande an. Schon längst waren die vermögenden Lehnsleute vom Volke geschieden; der Dienst zu Rosse, zu dem sie verpflichtet waren, gab ihnen besondere Lasten und Rechte. Es war natürlich, dass bei ihnen als bei den Gesitteteren jener Zweifel über die Rechtmässigkeit ihres Treibens zuerst sich entwickelte und genährt wurde; nur sie waren überdies frei und selbstständig genug um jenes Gelübde ablegen zu können. Man sah es daher bald als ein Recht, aber auch als eine wenigstens moralische Pflicht dieser Klasse an, die Ritterwürde nachzusuchen; die Begriffe verschmolzen, und die Ritterschaft wurde allmälig ein abgeschlossener Stand, eine Aristokratie, welche sich über die ganze Christenheit ausbreitete.

Es war eine sehr eigenthümliche Genossenschaft. Nicht so lose wie die, welche blos auf Gleichheit des Ranges und der Interessen beruht, nicht so fest wie jene, welche durch die freie und unbedingte Hingebung des geistlichen Gelübdes entsteht; nicht eine Aristokratie des Rechts, wie sie aus gemeinsamen, urkundlichen Prärogativen hervorgeht, nicht eine Aristokratie der Gesinnung, welche die Aeusserlichkeiten der Glücksgüter

*) Guizot, histoire de la civilisation en France (IV. 179. Brüss. Ausg.), stellt aus verschiedenen Urkunden nicht weniger als 26 Artikel zusammen.

und der Geburt übersieht. Nicht ganz geistlich und nicht bloss weltlich stand das Ritterthum recht eigentlich in der Mitte der Zeit und repräsentirte mehr als irgend eine andere Institution das ganze Wesen derselben.

Aus dieser eigenthümlichen Stellung ergab sich der Begriff der ritterlichen Ehre. Zu allen Zeiten erfordert jede Aristokratie von ihren Mitgliedern die Beobachtung eines gewissen Anstandes, die Erfüllung moralischer Pflichten, nicht blos aus innern Gründen, sondern auch des Scheines halber. Hier bekam dies durch die Grundlage eines religiösen Gelübdes, durch die Unbestimmtheit und Schrankenlosigkeit desselben, durch die der Zeit eigenthümliche Begeisterung und die Neigung zum Wunderbaren, und andrerseits durch den Gegensatz der herrschenden Demuth eine ungewöhnliche Färbung. Es lagen darin Motive der Bescheidenheit und der Eitelkeit gemischt; die That war nur Pflicht, angelobte und standesmässige Pflicht, und doch wieder freie, den Ruhm und das Ansehn der Person und des Standes fördernde Leistung, eine Leistung, in der das aufgeregte, schwärmerische Gefühl sich genügte und auch Andern Zeugniss von seinem kühnen Fluge ablegte. Alle strebenden Kräfte frommer Begeisterung, jugendlicher Kampfeslust, kriegerischen Ehrgeizes, begehrlichen Muthes wurden dadurch angeregt und steigerten sich im Wetteifer der Standesgenossen. Diesem Streben eröffneten nun die Verhältnisse der Zeit das weiteste Feld; vor ihm lagen die Länder des Abendlandes mit ihren Fehden, mit Rechten, die zu vertreten, mit Unbilden, die abzustellen waren, die Länder des Orients mit ihren Heiligthümern und Wundern. Weder der Zahl noch dem Maasse der Thaten waren Gränzen gestellt, nichts war dem Muthe

zu schwer, nichts der Ehre zu hoch. Die Phantasie hatte freies Spiel, und der Ritter strebte nach einem unerreichbaren idealen Ziele. Seine Lebensaufgabe hatte daher ein poetisches Element und bedurfte der Dichtung. Er wurde getrieben, sich die höchsten Leistungen ritterlicher Tugenden auszumalen um in ihnen Vorbilder für sein eigenes Handeln zu erlangen; er wurde versucht seine Thaten mit denen dieser dichterischen Helden zu vergleichen. Dies konnte dann ein neuer Antrieb zur Demuth werden, indem er weder in den Begebenheiten seines Lebens noch in seinen Leistungen etwas so Ausgezeichnetes wahrnahm, es erzeugte aber auch einen falschen Reiz nach dem Ungewöhnlichen und Glänzenden, und dadurch Uebermuth, Eitelkeit und Thorheit. Zugleich musste der Ritterstand als eine weltliche Aristokratie sich auch durch äussern Glanz auszeichnen. Die Beschwerden des Kampfes heischten Erholung, die Freude des Sieges festliche Lust und ein unruhiges Reiterleben steigerte die Ansprüche der Sinnlichkeit. Die Ehre des edeln Standes musste aber auch hier bewahrt werden, es bedurfte bestimmter Gränzen des Erlaubten, die ritterliche Kühnheit musste durch den Anstand gezügelt werden. Das persönliche Gefühl hatte sich auch hier den Ansichten der Standesgenossen zu fügen. Dies gab eine conventionelle Sitte, die sich um so fester und geregelter ausbildete, als sie für jugendliche, sinnlich aufgeregte Menschen berechnet war und den Mangel tieferer Bildung ersetzen sollte.

Man sieht hieraus wie verschiedene Gestalten der Geist des Ritterthums hervorbringen musste. Bald finden wir diese Helden bei aller Kühnheit und Kraft mit einem schönen Zuge der Bescheidenheit und Milde, Redlichkeit

und Festigkeit, bald hochmüthig und hart, habsüchtig und anmaassend, bald endlich mit einem übertrieben schwunghaften Ausdrucke, in phantastischer Prunksucht und Ruhmbegierde. Das Ritterthum brachte in der That zuerst christliche Uneigennützigkeit und menschliche Regungen in die tapfere Rohheit der verwilderten Gemüther, es brach die Bahn für christliche Sitte. Es verhütete die mönchische Abtödtung des Lebens, und gab zuerst das Gefühl der Würde, ohne das keine moralische Haltung möglich ist. In manchen Beziehungen beschämten die Ritter ihre geistlichen Vorbilder; im Festhalten des gegebenen Wortes *), in Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit; sie unterlagen nicht der Gefahr bedenkliche Mittel für heilige Zwecke zu wählen. Aber diese Redlichkeit war nur eine formelle, eine Standespflicht, die, weil sie als äussere Regel an der Natur künstelte, eine neue innere Unwahrheit erzeugte.

Eine christliche Aristokratie hat immer eine eigenthümliche Mischung des Hochmüthigen und Demüthigen, weil sie die Gleichheit mit ihren christlichen Brüdern anerkennt und sich doch über dieselben erhebt. Die Bürger der antiken Städte bildeten nicht sowohl einen bevorzugten Stand, als vielmehr den einzigen; sie allein repräsentirten die Menschheit, sie waren die Regel, die andern, Freigelassene und Sclaven, die Ausnahme. Der ritterliche Adel dagegen erhob sich selbst über die gemeine Menschheit, er musste sich daher absondern,

*) Die Ritter lehnten (wenigstens in einzelnen Fällen) es ab, durch päpstliche Machtvollkommenheit von ihrem Eide entbunden zu werden. Nam probro ducitur apud Francigenos juramentum solvere quamlibet male juratum sit. Ep. Bernardi 218 ad Innoc. II. bei Wilken III. 36.

steigern und wenigstens besser scheinen. Diese künstliche Ueberhebung rief sogleich einen Gegensatz hervor, der ritterlichen Sitte trat eine bürgerliche an die Seite.

Indem die Bürger der Städte sich ihrerseits mit der plumpen Rohheit der Bauern verglichen, und auf christliche Ehrbarkeit, auf einen gewissen Anstand, auf Achtung ihrer Standesgenossen Anspruch machten, musste auch bei ihnen ein höheres Selbstgefühl entstehen. Es konnte nicht unbemerkt bleiben, dass neben der erlernten Tugend und Zierlichkeit der Ritter die derbe ungeschminkte Wahrheit einer einfachern Sitte ihren eigenthümlichen Werth habe, und die Städte hatten allen Beruf dazu eine solche auszubilden. Während dort nur das Ausgezeichnete galt, blieb man hier bei dem Gewöhnlichen und Nützlichen stehn. Statt des Ruhmes suchte man nur unbescholtenen Ruf, statt des Abenteuers die Häuslichkeit, statt verschwenderischer Freigebigkeit sparsames, wirthschaftliches Wesen, statt des gewagten Waffenspiels den langsamen Erwerb des Fleisses. Aber freilich war damit ein gewisses Gefühl der Niedrigkeit verbunden. Die Bürger dieser Städte waren denn doch sehr verschieden von denen der alten Welt; sie waren nicht Herrschende, sondern nur Befreite, ihre Rechte gingen nur so weit, wie ihre Freiheitsbriefe, sie fühlten sich noch nahe dem Stande der Hörigen. Diese Niedrigkeit hatte sogar den Anstrich einer Schuld; neben der Selbstverleugnung des Geistlichen, der Kasteiung des Mönchs, der aufopfernden Kühnheit des Ritters erschien das bürgerliche Treiben, das blos um Nahrung und häusliche Ordnung bekümmert war, allzusehr am Sinnlichen haftend. Dadurch entstand ein eigenthümlicher

Zwiespalt des Gefühls. Das Bewusstsein dieser Niedrigkeit erschwerte das Aufkommen feinerer Empfindungen, und verleitete zu unwürdiger Unterwürfigkeit und zur Wahl unedler Mittel. Wenn dagegen die Anmaassungen der höhern Stände die Bürger empörten, oder wenn bei den idealen Bestrebungen derselben dennoch die Schwäche der menschlichen Natur recht grell hervortrat, dann fühlten sie sich wieder in ihrem Rechte. Dies gab ein Behagen an ihrer einfachen Existenz, an dem unverkümmerten derben Genusse, das sich leicht mit einem bald gutmüthigen bald bittern Spotte gegen das ideale und vornehme Treiben verband.

So haben wir den Kreis der männlichen Gestalten überblickt, und wenden uns nun zu den Frauen. Bekanntlich genossen sie in keiner Zeit eine grössere Verehrung als im Mittelalter. Man hat auch diese Erscheinung aus altgermanischen und allgemeinen christlichen Ansichten erklären wollen. Allein jene Ehrfurcht der Deutschen des Tacitus, die in den Frauen etwas Heiliges und Prophetisches erblickten, war mit dem Heidenthume verschwunden, wir finden schon in der Völkerwanderung keine Spur davon *). Das Christenthum sichert sie zwar vor orientalischer Dienstbarkeit, spricht aber ihre Unterordnung unter den Mann, ihr Schweigen in der Kirche sehr ernsthaft aus. Der Grund jener Verehrung war einfach, dass sie sie verdienten, nicht deshalb weil sie besser gewesen wären, als Frauen anderer

*) Theoderichs Tochter, die kluge Amalasuntha, wagte es nicht, die Herrschaft über die Ostgothen allein zu führen, sie nahm Theodat zum Mitregenten, „ne pro sexus fragilitate a Gothis sperneretur“ (Jornandes c. 59). Sie hatte während der Vormundschaft ihres Sohnes darüber bittere Erfahrungen gemacht.

Zeiten, wohl aber weil sie die befriedigendste Erscheinung ihres Zeitalters darboten, und weil die Männer ihnen nachstanden. Sie waren frei von der pedantischen, trocknen Absichtlichkeit des Geistlichen, von der Leidenschaftlichkeit und Gewaltsamkeit des Kriegsmannes, von der handwerksmässigen Plumpheit des Bürgers; ihre Stellung hinderte sie nicht an Entwickelung natürlicher Gaben. Selbst dann, wenn sie gegen die edlere Bestimmung ihres Geschlechts nach Macht und Herrschaft strebten, hatten sie, durch feine Beobachtung männlicher Schwächen, durch List und die Gabe der Ueberredung, durch kluge Benutzung sparsam bewahrter Reichthümer, und endlich durch den Zauber ihrer anmuthigen Erscheinung, Mittel genug, um die rohen Helden der Schlacht zu überwinden *). Je mehr die Herrn der Welt ungebildete Kriegsmänner waren, desto mehr mussten diese Eigenschaften wirken; wir können dadurch die sonst räthselhafte Gewalt erklären, welche manche Frauen im frühern Mittelalter übten.

*) Der grosse Einfluss der Frauen beginnt schon im merowingischen Hause, steigt aber besonders während der italienischen Unruhen seit dem Tode Karls d. Gr. und zur Zeit der sächsischen Kaiser. Die Ursachen und Mittel dieser Macht waren verschiedene, wir finden ebensowohl höchst lasterhafte, wie allgemein geachtete Frauen im Besitze derselben. Wenn der Bischof Luitprand diesen Einfluss aus den schlechtesten Motiven erklärt (lib. III. c. 2.) so kann man (mit Luden VII. 484) annehmen, dass der unreine Sinn des Berichterstatters aus ihm spricht; aber freilich verdankten Marozia und Theodora ihre Macht nicht ihren weiblichen Tugenden. Sehr bezeichnend ist eine Aeusserung des Agobard, Bischof von Lyon, über die Kaiserin Judith bei Gelegenheit der Streitigkeiten der Söhne Ludwig des Frommen. Man werde sagen, schreibt er, diese sei nicht streitsüchtig, sondern sanft und schmeichelnd, (haec non est litigiosa sed suavis et blanda) allein dennoch entzweie sie Vater und Sohn, ihre Güte sei trügerisch, ihre Schönheit eitel (fallax gratia et vana pulchritudo. Schlosser II. 1. p. 437).

Aber wichtiger war der stille und bleibende Einfluss, welchen sie durch die bessern Eigenschaften ihres Geschlechts erlangten. In der Einsamkeit des Burglebens, bei der häufigen Abwesenheit des Mannes waren die Frauen die bleibenden Beherrscherinnen der Dienstleute, deren Anhänglichkeit sie nicht durch äussere Gewalt sondern durch milde Klugheit sich sichern mussten. Von Natur mitleidig und hülfreich, durch eigene körperliche Bedürftigkeit aufmerksam gemacht auf erleichternde, heilsame Mittel, sammelten sie praktische Kenntnisse, und verschafften sich durch wohlthätige Wirksamkeit bei ihrer rathlosen, unwissenden Umgebung ein begründetes Ansehn. Dazu kam, dass ihr weicheres Gemüth religiöser Tröstung in höherem Grade bedurfte, dass sie daher den Geistlichen offeneres Ohr liehen und oft die Vermittlerinnen zwischen ihnen und den männlichen Gliedern des Hauses wurden, dass sie auch sonst durch ihr ruhigeres Leben mehr Beruf hatten, die religiösen Wahrheiten zu durchdenken und in sich auszubilden, dass sie endlich als Erzieherinnen auch in den Knaben die ersten frommen Gefühle erweckten, und dadurch einen bleibenden Anspruch auf Dankbarkeit und Achtung erlangten. Wir besitzen schon aus sehr früher Zeit Zeugnisse der begeisterten Anerkennung dieser weiblichen und mütterlichen Wirksamkeit *). Bald aber steigerte sich ihr

*) Interessant ist die Schilderung, welche der Abt Guibert von Nogent (geb. 1055 † 1124; in der Collection des mém. relatifs à l'hist. de France. t. IX. p. 346 und bei Guizot a. a. O. IV. 153.) von seiner Mutter giebt. Ihr Walten auf der ritterlichen Burg, ihre Schönheit, ihr tugendhafter Blick, die Ruhe ihres Benehmens, die Gewalt die sie dadurch auf ihre Umgebung ausübte, geben ganz das Bild, welches ich oben im Texte andeute, und die Wärme mit der ihr Sohn dies schildert, indem er ihr den grössten Einfluss auf sich

Ansehn. Die Frauen wirkten nicht blos als Lehrerinnen und Vermittlerinnen der Frömmigkeit, sondern sie gaben auch die unmittelbare Anschauung des Heiligen. Priester und Mönche waren zwar die Verwalter und Diener des Heiles auf Erden, aber sie sprachen es nicht an ihrer Erscheinung aus. Der Kampf, den sie zu kämpfen hatten, der Kampf mit der Sünde bei sich und bei Andern, liess Wunden und Schwielen zurück, wie der Kampf mit dem Eisen, und gab ihrem Wesen etwas Rohes oder Strenges, das nicht gestattete, sich in ihnen himmlische Gestalten zu vergegenwärtigen. Die Frauen dagegen in ihrem sanften Dulden, in der Innigkeit des Gefühls und der stillen Ausübung christlicher Pflichten mussten zwischen den finstern Gestalten dieser kämpfenden Zeit wie höhere, reinere Wesen erscheinen. Bei ihnen fand der heimgekehrte, kampfesmüde Krieger wohlthätige Ruhe, sanfte Pflege, Worte des Trostes. Es musste ihn ein Gefühl ergreifen, wie in der Kirche, dass er leiser auftrat, und das rohe Wort zurückhielt. Wo sollte er Anschauungen hernehmen, um sich die Ruhe des Himmels, den sanften Glanz der Engel und Heiligen vorzustellen, wenn nicht von diesen lieblichen Gestalten?

Es ist ausser Zweifel, dass die Bedeutung des Mariencultus mit dem steigenden Ansehen der Frauen zunahm. Indem man auf Erden sich gewöhnte, bei Frauen mehr als bei Männern Trost und Hülfe zu finden, musste man auch im Himmel am liebsten die weibliche Gestalt aufsuchen, welche gewähren konnte, was strengere Gerechtigkeit verweigern möchte. Diese Glorie der himmlischen Jungfrau musste aber auch wieder die

selbst zuschreibt, zeigt deutlich, wie sich aus solchen Eigenschaften eine wachsende Verehrung entwickeln musste.

Ideenverbindung zwischen dem Heiligen und dem Weiblichen fester begründen, und einigermaassen auf die irdischen Frauen zurückstrahlen, wenigstens auf reine tugendhafte Frauen, was sich dann, da man nicht willkürlich wählen, nicht Beweis verlangen durfte, sehr bald auf alle Frauen erstreckte, die nicht durch grobe Arbeit und rohe Sitte entweihet waren, mithin auf alle edeln Frauen ritterlichen Standes. Schon vermöge seines Gelübdes war der Ritter verpflichtet den Frauen Schutz und Sorgfalt zu widmen, mithin auch ihnen die schuldige Ehrerbietung zu verschaffen und selbst zu zollen. Die Courtoisie gehörte zu seinen Standespflichten, und machte einen wesentlichen Theil seiner Erziehung aus. Sie wurde daher als ein Erlerntes leicht übertrieben, und erhielt durch diese Vermischung des Heiligen mit dem Irdischen eine fernere Steigerung, so dass sie fast die Sprache eines Cultus annahm. Daher ist es denn nichts Ungewöhnliches, dass wir Ausdrücke, welche zuerst der Himmelskönigin galten, auf irdische Frauen angewendet finden, dass sie als die seligen, die reinen, als die Quelle aller Freude und alles Ruhmes gepriesen werden.

Freilich waren sie nun zwar zugleich der erreichbare Gegenstand irdischer Wünsche; allein dies minderte ihren Einfluss und ihre Verehrung nicht, sondern bewirkte nur, dass auch die natürlichen Verhältnisse der Geschlechter in einem ungewöhnlich bedeutsamen Lichte erschienen. Die alte Welt hatte die Liebe mit männlichem Stolze bald tragisch bald tändelnd behandelt; Amor war bald der schalkhafte Knabe, welcher mit den Waffen spielt, bald der furchtbare Gott, der den Helden in unmännlichen Wahnsinn treibt. Jetzt, da die Frauen

wie höhere Wesen behandelt wurden, war es weder schmachvoll noch thöricht, sich ihnen zu unterwerfen; die Minne war ein ehrenvoller Dienst, der zu jeder Tugend befähigte. Für beide Geschlechter entstanden durch diese Auffassung höhere Ansprüche; die Dame durfte sich nicht leichtsinnig ergeben, sondern musste Thaten fordern, die ihrer würdig waren; der Ritter musste die Ehrfurcht im Auge behalten, die er ihr schuldig war, er musste trachten durch den Muth seiner Unternehmungen, durch den Glanz seiner Siege, aber auch durch Menschlichkeit und feine Sitte ihre Neigung zu verdienen und ihr Ehre zu machen. So wurde denn die Minne, wie die Dichter so oft priesen, Antrieb zu allem Guten und Hochherzigen, Lehrerin aller Tugend. Aber damit waren nun auch Frauen Richterinnen männlicher That geworden und nach ihren Ansichten regelten sich die Sitten des Friedens und des Kampfes. So hatte denn durch diese Auffassung die Macht der Frauen die höchste Stufe erreicht; sie leiteten nicht bloss die Erziehung der Knaben, auch die Jünglinge und Männer sahen zu ihnen hinauf und suchten in ihren Augen den Leitstern ihrer Handlungen.

Freilich machte das Leben sich oft mit andern Ansprüchen geltend; Einsicht und Thatkraft des Mannes entschieden in letzter Instanz, die Courtoisie erstreckte sich nicht auf die grossen Welthändel und auf die Geschäfte des strengen Rechts. Aber dennoch lassen sich auch auf der Oberfläche der Geschichte die Spuren dieses weiblichen Einflusses erkennen. Er milderte die Rohheit, begünstigte die Empfänglichkeit und Begeisterung für religiöse Ideen, gab dem Leben den poetischen Reiz, dessen das Ritterthum bedurfte, und führte an

diesem zarten Bande die Völker zu Fortschritten auf dem Wege der Civilisation. Aber er war nicht geeignet, männliche Charaktere und gediegene Individualitäten auszubilden. Wir erstaunen, an den ausgezeichnetsten Helden der Geschichte bei aller Besonnenheit und Kraft, die sie in glücklichen Momenten entwickeln, stets eine Unsicherheit und Ungleichheit, ein Schwanken zwischen kühnen Plänen und völliger Rathlosigkeit zu finden, wir begreifen kaum, dass die wichtigen Fragen, welche Jahrhunderte lang behandelt wurden, die Menge der Beispiele, welche die nächste Vergangenheit lieferte, nicht zu einer Schule reiferer Politik wurden. Wir müssen diese Erscheinung aus dem weiblichen Einflusse erklären, der diese Charaktere gebildet und sie nach sich gemodelt hatte. Um tiefer in das Innere des Lebens zu blicken, kann uns die ritterliche Poesie zum Leitfaden dienen, da sie so eng mit der Wirklichkeit zusammenhing, dass sie wohl als ein treues, wenn auch einseitiges und zu günstiges Abbild derselben gelten kann. Jedermann kennt die Vorzüge dieser Dichtungen; die Anmuth unverfälschter Natur verbunden mit tiefer Begeisterung und hohem Ernste, die Wärme und Innigkeit des Gefühls, die demüthige Kühnheit, die anspruchslose Hingebung an Fügungen und Ereignisse und das daher entstehende phantastische und bedeutungsvolle Spiel des Zufalls. Dies alles sind Eigenschaften, die aus der Wirklichkeit entnommen sind oder doch in ihr erstrebt wurden. Aber daneben zeigen sich auch hier schon die Schwächen dieser Richtung. Die Helden sind nicht wahrhafte Charaktere, sie erscheinen wie leichte, schattenartige Wesen, die jeder Lufthauch hin und her treibt, sie sind nicht erfüllt von den grossen Angelegenheiten

der Menschheit, der Kampf bewegt sich um kleinliche Interessen, um spitzfindige Fragen. Das Spiel mit zarten Gefühlen hat denn doch etwas Erkünsteltes und Unwahres, die frommen Erregungen und tiefsinnigen Gedanken tauchen nur auf um sofort wieder zu verschwinden, die Handlungen sind mehr launenhaft als ernst, die Ereignisse ohne geistige Bedeutung. Das Rohe mischt sich mit dem Ueberzarten, und die Mannigfaltigkeit selbst wird durch ihre Wiederholung langweilig. Die Frauen erscheinen in diesen Dichtungen recht anmuthig und zart, aber ebenfalls ohne Bedeutung und Ernst, oft wie blosse Erscheinungen ohne inneren Gehalt. Und auch dies ist gewiss dem Leben entnommen, da ohne den Gegensatz männlicher Würde ächte Weiblichkeit schwerlich gedeihen kann. Die Liebe selbst musste durch die Ueberschätzung ihres Werthes an Innigkeit verlieren; wie die Ehre wurde auch sie ein Gegenstand des ritterlichen Ruhmes und Wetteifers, ein Spiel der Unbeständigkeit und Eitelkeit, und es kam zuletzt dahin, dass die Liebe an sich, nicht ihr Gegenstand, erstrebt, die Sehnsucht ersehnt, das Gefühl des Herzens zum kalten Spiele der Phantasie oder zur hohlen gesellschaftlichen Floskel wurde. Dabei musste sowohl die Sittlichkeit wie der gute Geschmack leiden. Die Minnesänger feiern in ihren Liedern bekanntlich meistens verheirathete Frauen anderer Männer. Dabei ist nun zwar keineswegs immer oder auch nur oft an wirklich strafbare Verhältnisse zu denken; aber es ist doch auch in sittlicher Beziehung eine bedenkliche Erscheinung, dass der gesellschaftliche Ton dieses Kreises an der ruhigen Idylle der Häuslichkeit sich nicht begnügte und an dem halbwahren Spiele mit süssen Gefühlen Geschmack fand.

Im Bürgerstande duldete schon die einfachere Sitte und die Beschränkung des äussern Lebens jene zweideutige Galanterie nicht. Aber dennoch herrscht hier das weibliche Element nicht minder vor; der Einfluss weiblicher Erziehung, weiblicher Tugenden und Schwächen ist auch an den Männern kennbar, und die Liebe hat hier wie dort eine grössere Wichtigkeit als die Natur ihr beigelegt. Sie ist der einzige Lichtpunkt des matt und prosaisch hinfliessenden Lebens, mit Ausschluss anderer, mehr männlicher Motive der fast ausschliessliche Gegenstand des Liedes. Aber sie erscheint hier ernster, kräftiger als in der ritterlichen Welt, sie ist nicht Spiel, sondern Wahrheit, man tändelt nicht mit ihren Freuden und Schmerzen, sondern ist davon auf Leben oder Tod getroffen. Sie zeigt sich nicht als eine unklare Mischung geistiger und sinnlicher Erregungen, sondern immer stark ausgesprochen, in dem einen oder dem andern Sinne, entweder als gesunde, lebensfrohe Sinnlichkeit, oder rein und jeder Entsagung fähig; immer mit tiefer Innigkeit, oft und gern wehmüthig, als hoffnungslose, rührende Treue, als unerfüllte herzbrechende Sehnsucht. Hier erst wird es deutlich, dass diese gesteigerte Auffassung der Liebe auf einem christlich religiösen Grunde und auf einer sittlichen Nothwendigkeit beruhte. Es ist ja die Summe aller christlichen Gebote, Gott über alles, den Nächsten wie sich selbst zu lieben. Für eine allgemeine Menschenliebe war aber dies Zeitalter zu jugendlich warm; es forderte einen anschaulichen Gegenstand, feste Beziehungen, äussere Form. Bei starker Selbstsucht fühlte es mit Recht das Bedürfniss kräftiger Selbstverleugnung; auf dieses Ziel gehen die Tugenden hinaus, welche das Mittelalter am

meisten schätzte, Demuth und Tapferkeit. Man war nicht mässig und durchbildet genug, um die Selbstverleugnung geräuschlos, aber beharrlich und stets wiederholt zu üben, sondern verlangte einen raschen für immer bindenden und entscheidenden Akt. So fasste man die Liebe zu Gott als Weihung oder Gelübde, die Liebe zu den Menschen als die unwiderstehliche Gewalt eines jugendlichen Gefühls. Daher standen die weltliche und die heilige Liebe nicht gar fern von einander. Jene nimmt die Gestalt eines Wunders an, welches, wie der Glaube, den Menschen neu gestaltet und, wie das Gelübde, plötzlich und für immer fesselt; diese sucht bestimmte, fest begränzte Gestalten, wendet sich lieber an die Heiligen als an den höchsten Gott, und äussert sich in Empfindungen, die denen der irdischen Liebe nicht fern stehen. Daher sind selbst auf diesem Gebiete, obgleich das Keuschheitsgelübde der geistlichen Welt eine scharfe Scheidewand zu ziehen scheint, die Stände einander nahestehend; es sind dieselben Grundtriebe, die sich nur in verschiedenen Gradationen äussern.

Ueberhaupt können wir jetzt, nachdem wir die Stände und Geschlechter einzeln betrachtet haben, wahrnehmen, wie, bei aller äussern Ungleichheit, das sittliche Wesen in ihnen dennoch ein einiges ist. Demuth ist die Grundlage, Liebe die höchste Aeusserung, und in der mittlern Region herrscht überall dieselbe Weichheit, derselbe weibliche Zug. Selbst die Leidenschaftlichkeit der Männer, so gewaltsam ihre Ausbrüche sind, ist nur eine Folge der damit verbundenen Schwäche, und die Neigung sich einer äussern, conventionellen, und deshalb für die Stände verschiedenen Regel zu unterwerfen,

entsteht nur aus dem Bedürfniss, diesem Mangel abzuhelfen.

Zum Beschluss dieses Abschnittes haben wir noch einen Blick auf das äussere Leben, in welchem sich die Stände sondern und mischen, zu werfen. Vergegenwärtigen wir uns zuerst, wie es sich dem Auge in den Trachten darstellt. Sie waren zwar im eigentlichen Mittelalter keinesweges so überladen, wie wir sie uns, durch eine Verwechselung mit den ersten Jahrhunderten der neuern Zeit, gewöhnlich vorstellen, aber doch bunt und mannigfaltig genug. Die geistliche Tracht entwickelte sich allmälig aus der spätrömischen Volkstracht und wurde mit Rücksicht auf Klima und Sitten so wie auf das Bedürfniss der Gleichförmigkeit und Ordnung mehr und mehr festgestellt. Der freie und zufällige Wurf der Gewänder wurde zum vorgeschriebenen Zuschnitt und zu künstlich gelegten Falten. Auch der Wunsch, durch grössere Pracht dem Dienste Würde zu verleihen, und Rücksichten auf das jüdische Priesterthum hatten darauf Einfluss. Die Mannigfaltigkeit der Farben war noch nicht so gross, wie bei den spätern Messgewändern, der Dienst erforderte nur wenige, bei verschiedenen Gelegenheiten anzulegende Farben, weiss, roth, grün, violett und schwarz. Dagegen war die feierliche Amtskleidung aus vielen Stücken zusammengesetzt, deren Entstehung und Benennung ein eigenes Studium erfordert. Auch war sie bei höhern Würden mit glänzendem Schmucke in Stickereien und Edelsteinen reich ausgestattet. Die Mönchstrachten waren schon damals fast dieselben, wie wir sie noch jetzt sehen, und natürlich

stets ernster und strenger als die Tracht der Weltgeistlichen. Das Gemeinsame beider war, dass sie den ganzen Körper bis zu den Füssen in ein weites herabfallendes Gewand kleideten ohne seine Formen deutlich zu bezeichnen.

Der weltlichen Kleidung fehlte der Charakter des Einfachen und Natürlichen, den die antike Tracht stets behielt. Das kältere Klima hatte bei den Germanen den Gebrauch von Unterkleidern nöthig gemacht, die zum Theil schon vor dem Sturze des Reichs auch bei den Römern in Aufnahme kamen und später als dem christlichen Schicklichkeitsgefühle zusagend auch in den südlichen Ländern der Christenheit beibehalten wurden. Man trug daher unter der Tunica ein Hemde und doppelte Hosen, welche durch verschiedene Binden über den Hüften festgehalten und mit den Schuhen verbunden wurden. Dadurch gewann die Tunica die Bedeutung eines Oberkleides und wurde das Hauptstück einer anständigen Tracht. Diese Rolle fiel daher nicht mehr, wie im Alterthume, dem Mantel zu, der nun eine andere Geltung erhielt. Anfangs ist er noch häufig, aber er hat nicht mehr den freien Wurf, sondern wird auf der Brust oder auf der rechten Schulter durch eine Spange oder einen Knoten zusammengehalten und fällt hinten gerade herunter. Später kam er noch mehr in Abnahme und blieb speciellen Zwecken der Pracht oder des Bedürfnisses vorbehalten. Die Tunica selbst blieb beim Volke immer kurz, bis ans Knie reichend, wie es für körperliche Bewegungen vortheilhaft war; Fürsten und Vornehme dagegen trugen sie, nach byzantinischem Vorbilde, bis auf die Knöchel herabreichend. So erhielt sie sich hier bis gegen das Ende des Mittelalters und gab daher

auch der Tracht der männlichen Laien eine Aehnlichkeit mit der der Geistlichen und Frauen. Eine besondere Kopfbedeckung war, ausser im Kriege und bei feierlichem Schmuck noch nicht gewöhnlich, oft diente eine mit der Tunica zusammenhängende Kutte zu diesem Zwecke.

Mit dem Ritterthume kam die Eisenrüstung auf; der einzeln kämpfende Reiter bedurfte grössern Schutzes. Im eigentlichen Mittelalter bestand sie aber noch nicht aus grossen geschmiedeten Theilen, sondern aus Ringen oder Schuppen, die so mit einander verbunden waren, dass sie ein einigermaassen biegsames Ganzes gaben. Erst allmälig belegte man einzelne besonders gefährdete Theile mit kleinen Platten und erst im 15. Jahrhundert ging daraus die vollständige schwere Rüstung hervor, die wir in Waffensammlungen und auf Abbildungen am häufigsten sehen. Auch der Kettenharnisch bestand, wie der gewöhnliche Anzug, aus zwei getrennten Theilen, dem Ueberwurf oder Kettenhemde und den Beinkleidern, und umschloss vermöge künstlicher Annestelungen und Anfügungen den ganzen Körper. Kopf und Hals wurden durch eine an dem Hemde anhaftende Kappe geschützt, die später manchen Umformungen und Verbindungen mit der Eisenhaube unterlag. Der Mantel war bei dieser Tracht nicht zweckmässig, die Tunica entbehrlich. Allein theils zum Schutze gegen Staub und Sonnenbrand, die bei den eisernen Ringen höchst belästigend waren, theils zum Schmucke trug man schon früh über dem Harnisch ein längeres oder kürzeres Ueberkleid von leichtem Stoffe oder auch, um zugleich die Brust vor heftigen Lanzenstössen zu bewahren, von Leder oder wattirt. Der Harnisch hatte

immer die natürliche Farbe des Metalls, des Eisens oder in seltenen Fällen bei Fürsten der Vergoldung. Dagegen bildeten das Ueberkleid und später der Helm die Stellen, wo sich glänzender Schmuck, dort von Stickereien, hier von Aufsätzen anbringen liess; hier und auf dem Schilde wurden die Wappen oder phantastische Zeichen mancher Art angebracht. Dabei durfte die Lanze des Fähnleins nicht entbehren und das Ross erhielt, wie der Ritter, Schutz und Schmuck durch lange Decken und durch Kopfzierden. So war die ritterliche Tracht noch künstlicher und complicirter als die geistliche und dabei nicht wie diese durch ein bestimmtes Gesetz geregelt, sondern nach manchen Rücksichten der Zweckmässigkeit und der Eitelkeit vielfach wechselnd. Zu Hause oder bei friedlichen Festen trugen auch die Ritter wie die Geistlichen eine lange frauenhafte Tunica, nur dass die des Geistlichen weit und faltenreich war und den Körper völlig verhüllte, während die des Laien umgürtet wurde und wenigstens die grösseren Theile deutlich bezeichnete. Doch waren auch hier nur die allgemeinen Umrisse kenntlich; die feinere Gliederung, das lebendige Spiel der Muskeln wurde durch den groben Stoff oder noch mehr durch das schwer herabfallende Netzwerk des Harnisches völlig verborgen. Man sah dadurch die Formen abgestumpft und wie unausgebildet, nicht mit dem lebendigen, individuellen Ausdruck der Personen. Auch die Tracht war also künstlich, aber doch roh, weil sie nur plumpe, abgerundete Formen zeigte, züchtig, weil sie das Nackte verhüllte, und doch sinnlich, weil sie das Auge an die Buntfarbigkeit des Stoffes gewöhnte. Die verschiedenen Stände waren dadurch getrennt, aber doch einander ähnlich, und die geistliche Tracht hatte

durch ihre einfache, grosse Masse den Vorzug eines würdigen und ernsten Ausdrucks *).

Auch im äussern Leben waren die Stände nicht so scharf geschieden, wie in späterer Zeit, es gab noch eine Oeffentlichkeit, in der sich alle beisammen fanden und bunt untereinander mischten. Zwar wo es Ernst galt, blieben sie getrennt; bei Berathungen sass jeder mit seinen Standesgenossen, selbst bei den Kämpfen sah man fast immer nur ritterliche Tracht. Die Oeffentlichkeit, welche die Stände verband, war die des Festes, und sie wurde in keiner Zeit mehr gesucht als in dieser. Die strenge, ascetische Auffassung des Christenthums vertrug sich wohl mit einem leidenschaftlichen Wohlgefallen an Pracht und Schaugepränge. Die Kirche hatte den Anfang gemacht, indem sie den Cultus mit feierlichem Pomp umgab, das Auge an Ceremonien, an bunte Gewänder, an den Glanz des Goldes gewöhnte. Sie verschmähte diese sinnlichen Mittel nicht, um die Menge

*) Näheres über die allmälige Ausbildung der Tracht wird unten in der chronologischen Uebersicht folgen. Ein genaueres Eingehn in die schwierige Unterscheidung der verschiedenen Theile und in die oft sehr dunkle Nomenclatur liegt ausserhalb meiner Aufgabe. Eine übersichtliche und doch kritische Geschichte der Trachten des M.-A. fehlt noch, man muss sich aus einzelnen, mehr nur für einzelne Länder berechneten Abhandlungen orientiren, und auch darin ist für Deutschland Mangel. Die erschöpfendsten Werke sind englische. Meyrick a critical inquiry into ancient armour (2 ed. London 1842. 3 Vol. 4°.), das gründlichste Werk über diesen Gegenstand, geht zwar über das Vaterland des Verfassers hinaus, hat aber nur für dieses hinlängliches Material. Strutt's: complete view of the dress and habits (neue Ausgabe von Planché. London 1842. 2 Vol. 4°.) beschränkt sich schon dem Plane nach auf England. Eine sehr nützliche Auswahl von Kostümen nach Kunstdenkmälern geben: v. Hefner (Trachten des christl. M.-A. 1840 ff.) und Bonnard's ähnliches französisches Werk.

anzuziehen und benutzte das Zusammenströmen des Volkes, um ihm durch Bilder oder Schaustellungen die heilige Geschichte oder nützliche Wahrheiten zu versinnlichen und einzuprägen. Diese Tage kirchlicher Feier dienten dann auch dem weltlichen Treiben zu seinen Zwecken; an den hohen christlichen Festen versammelten die Fürsten ihre Lehnsleute, schlug der Handel seine bunten Buden auf, wetteiferten die Corporationen und Zünfte in prunkhaften Aufzügen und derben Genüssen. Die Kirche sah diese Mischung des Weltlichen mit dem Heiligen nicht ungern oder konnte sie doch nicht verhindern. Sie musste sogar dulden, dass der Witz des Volkes sich dabei freier bewegte und selbst ihre eigene Autorität nicht schonte. Sie wusste, dass ein natürliches Widerstreben gegen ihre Herrschaft darin einen im Ganzen unschädlichen Ausweg fand, und konnte im Gefühle ihrer ungefährdeten Festigkeit selbst dem muthwilligen Treiben mit Langmuth zusehen. Es ist bekannt, wie weit einzelne Volksgebräuche dieser Art über alle billigen Gränzen hinausgingen; das Narren- und Eselsfest, die wilden Mummereien und Tänze, die oft nicht blos an Feiertagen, sondern sogar in den Kirchen selbst ausgeführt wurden, erscheinen uns mit einer ernsten Religiösität unvereinbar. Allein das Mittelalter dachte darin anders; es fasste alles äusserlicher, sinnlicher auf, beschränkte die Anforderungen christlicher Frömmigkeit mehr auf einzelne kirchliche Handlungen, als dass es eine Durchdringung des ganzen Lebens forderte, und gestattete ausser den Momenten reumüthiger Zerknirschung auch wieder eine derbe, übermüthige Lust. Die Kirche begnügte sich die zügellosesten Ausartungen zu untersagen und gestattete auch da, unter dem Namen von Kinderfesten possenhafte

Ceremonien, die der strengere Geist späterer Zeit für unerträgliche Lästerungen gehalten hätte *).

Daneben gab es denn aber auch rein weltliche Feste, bei denen die Kirche nur mehr oder weniger zugezogen wurde. Dahin gehörten die Krönungen oder Huldigungen, städtische Feierlichkeiten bei Erneuerung der Obrigkeiten oder bei anderer Veranlassung, endlich vor Allem die ritterlichen Turniere. Nichts sagte dem farbenfrohen Sinne des Mittelalters mehr zu, als der Glanz der Waffen, das Spiel flatternder Fahnen, der heitere Anblick bunter Zelte und das Getümmel des Heeres. Jeder Auszug, jede Heerschau war daher ein natürliches Fest, und die Fürsten verfehlten nicht, ihre sich sammelnden Vasallen mit Pracht und Freigebigkeit zu empfangen. Der trockenste Chronist, der strengste Mönch wird begeistert, wenn er solche Scene schildert. Auch die Turniere waren daher Volksfeste und die prunkende Freigebigkeit der Ritterschaft liess sich gern von dem grossen Haufen bewundern. Alle grossen Mächte, alle Stände trugen der allgemeinen Schaulust ihren Zoll ab, alle betraten als Mitspielende die Bühne, und die Oeffentlichkeit der Feste glich gewissermaassen den Unterschied der Rechte und des Reichthums aus.

So wogte denn ein farbenreiches, geräuschvolles Treiben auf dem dunkeln Hintergrunde kirchlicher Strenge, und wurde durch diesen Gegensatz nur um so bedeutungsvoller. Auch das Alterthum war festliebend, aber seine Feste waren mässiger, nicht mit so prunkendem

*) Viele dieser ausschweifenden Feste schlossen sich an die alten Saturnalien an, und fielen daher um Weihnachten oder Neujahr. Die Kirche erlaubte etwas der Art am Tage der Beschneidung Christi, den sie als ein Kinderfest ansah.

Glanze ausgestattet, und sie behielten immer ein ernstes, religiöses Element; selbst die bacchische Raserei hatte noch das Bewusstsein einem Gotte zu dienen, und gewöhnlich entfernte sich der Ton der Lust nicht weit von der milden und heitern Behandlung der ernsten Angelegenheiten. Hier dagegen erhielt die Freude grade durch die starke Betonung des Ernsten eine elastische Kraft, welche sie bis zum Uebermuthe steigerte; statt jenes Mittelmaasses antiker Heiterkeit bewegte man sich in den Extremen des Trüben und des Grellen. Allein auch hier berührten sich die Gegensätze; die Lust wurde zur Schuld, die Schuld zur Reue, der Sündige musste die Stille der Kirche und das Bussgewand des Klosters von Neuem suchen, und die Festlust selbst führte zur Kirche zurück. Die Kirche war der grosse Grundaccord, in den alle Dissonanzen sich auflösen. Vor ihr verschwindet der Unterschied der Stände, vor ihr der Gegensatz von Tugend und Sünde, und die ganze bunte, wechselvolle Mannigfaltigkeit des Lebens dient nur dazu, ihre allgegenwärtige Einheit in ihrer Machtvollkommenheit zu zeigen.

Drittes Kapitel.

Wissenschaft und Volksglaube.

Wenn wir das äussere Leben des Mittelalters in allen seinen Beziehungen überblicken, wie ich es in flüchtigen Umrissen geschildert habe, vermissen wir noch immer die Spuren des Geistes, den wir in der Kunst erkennen. Ueberall sehen wir es unruhig bewegt, unbefriedigt, nach grossen Dingen strebend, aber weit vom Ziele bleibend; überall kämpfend und mit sich uneins. Selbst die Kirche mit ihren Segenspendungen und Verheissungen bleibt eine unvollkommene Erscheinung, grade bei ihr tritt das Missverhältniss der Leistungen mit den Anforderungen schreiend zu Tage. Woher also, dürfen wir fragen, diese innere Einheit, diese Ruhe und Freudigkeit, die uns in den künstlerischen Erzeugnissen anspricht?

Sie floss aus einer tieferliegenden Quelle, aus einem innerlichen Leben, das in der Gestaltung der äussern Welt nicht seine Stelle fand, und sich in Ahnungen und

Anschauungen, in Wissenschaft und Dichtung entwickelte. Es war ein Leben des Glaubens, aber nicht ganz im Sinne der Kirche, welche die Welt fliehen und das Jenseits suchen lehrte, sondern eines Glaubens, der mit fester Zuversicht und freudigem Auge umherblickte, und den Zwiespalt der Wirklichkeit in einer höhern Einheit aufgelöst schauete. Dieser Glaube war anfangs nur in dunkler Ahnung vorhanden, aber er bildete sich mehr und mehr aus, und gestaltete sich aus widerstrebenden Elementen zu einer vollen, umfassenden Weltanschauung. Um ihn zu verstehen, müssen wir aber zunächst die Gegensätze kennen lernen, welche er überwand, und dürfen nicht scheuen, uns mit den trockenen Gedanken der Schule und den dunkeln Meinungen des Volkes zu beschäftigen, denn diese beiden waren es, welche in ihrer Verschmelzung und gegenseitigen Ergänzung jener Weltansicht ihre Eigenthümlichkeit gaben.

Die Wissenschaft, um mit ihr zu beginnen, nahm im Mittelalter eine ganz andere Stelle ein, als in der alten Welt. Dort erschöpfte sich der Geist zunächst im äussern Leben, in Religion, Verfassung, Sitte, und schickte sich erst spät, als diese völlig gestaltet waren, zur wissenschaftlichen Betrachtung seines Wesens an. Hier finden wir gleich am Anfange der Entwickelung eine Wissenschaft, wenigstens der Form nach, die nicht aus der vielseitigen Erfahrung eines nationalen Lebens hervorgegangen, sondern von aussen, aus einer frühern Zeit her überliefert ist, und sich mit den Ansichten des Volkes nicht mischt. Diese Wissenschaft war nun freilich eine sehr trockene, höheren Bedürfnissen wenig entsprechende. Es war die der Römer, aber nicht in der lebendigen Gestalt ihrer Blüthezeit, sondern so wie sie in

den letzten Jahrhunderten, nachdem die Quelle des Schaffens längst versiegt, von Grammatikern zum Schulgebrauche zubereitet war. Nach Anleitung der von diesen verfassten Lehrbücher bestand denn auch im Mittelalter jeder gelehrte Unterricht in den s. g. sieben freien Künsten; dem Trivium, Grammatik, Dialektik und Rhetorik und dem Quadrivium, Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie. Diese an sich trockenen und dürftigen Lehren wurden natürlich unter den Händen unwissender Mönche noch leerer und trockener. Bei jener Eintheilung war auf das Bedürfniss der christlichen Theologie keine Rücksicht genommen, dennoch behielt man sie jetzt als Vorbereitung für dieselbe bei, und fuhr fort Alles, was man in jenen römischen Handbüchern fand, vorzutragen, weil man das Nützliche von dem Ueberflüssigen zu unterscheiden nicht vermochte. Um sie aber ihrem Zwecke wenigstens scheinbar anzupassen, suchte man in jeder dieser Wissenschaften theologische Beziehungen aufzufinden. Die Arithmetik wurde erlernt wegen der in der heiligen Schrift vorkommenden bedeutungsvollen Zahlen, die Geometrie wegen der Maasse, etwa der Arche Noah und des Salomonischen Tempels, in der Musik sprach man von der Weltharmonie und in der Astronomie von wunderbaren Einflüssen der Gestirne *). Der Schüler überkam dadurch allerlei unverstandene Vorschriften, die er, weil er keine Bestimmung für sie wusste, nur gelegentlich in pedantischem Selbstgefühl anbrachte. An

*) Eine nicht werthlose poetische Aufzählung der Aufgaben der sieben Künste enthält der Anticlaudianus des Alanus de Insulis vom Ende des 12. Jahrh. (Lib. II. c. 27. in Opp. ed. de Visch. Antw. 1654. p. 354 ff.)

diese Schulstudien reiheten sich dann die römischen Historiker und andere Schriftsteller, die man theils zur Uebung im Lateinischen, als der Kirchensprache, theils um daraus nützliche Kenntnisse zu schöpfen, fortwährend las. Alle diese Kenntnisse wurden aber, weil man sie als Einleitung zur Theologie oder als Vorübung zum Kirchendienste betrachtete, von dem Heiligenscheine der Kirche umfasst. Man verzichtete auch hier, wie bei den Glaubenslehren, auf eignes Urtheil und hielt sich an das geschriebene Wort.

Indessen blieb es dabei nicht; bei Einzelnen regte sich doch immer der Trieb nach tieferer Erkenntniss. Sie begannen damit, es sich als eine strafbare Vernachlässigung vorzuwerfen, dass sie sich nicht bemüheten, die Glaubenslehren, so weit als möglich, zu begreifen*); sie suchten daher sie zu erklären, zu beweisen, ihre scheinbaren Widersprüche aufzulösen, und wurden dadurch genöthiget, die in ihnen liegenden Begriffe näher festzustellen, von andern ähnlichen zu unterscheiden, und endlich den ganzen Inhalt der Glaubenslehren in ein vollständiges Lehrgebäude zu bringen. Dies gab die eigentliche Wissenschaft des Mittelalters, die s. g. scholastische Philosophie. Eine Philosophie im neuern Sinne des Wortes, eine völlig freie Forschung, die sich von allen Voraussetzungen lossagt, war es nun freilich nicht, sondern nur ein Erkennen und Begreifen gegebener Wahrheiten. Es konnte nicht fehlen, dass die Kirche

*) Anselm von Canterbury: Negligentia mihi videtur, si postquam confirmati sumus in fide, non studemus, quod credimus, intelligere. Dennoch hält er auch diesen Gedanken noch für eine Versuchung des Teufels; er kämpft damit Tag und Nacht, bis ihm Gott im Traume die Gründe für den Beweis seines Daseins giebt. Tennemann, Gesch. d. Phil. VIII. 117.

zuweilen mit der Wissenschaft in Conflikt gerieth, aber im Ganzen war sie mit ihr einig, und fand bald in ihr eine kräftige Stütze. Denn der Glaube wurde um so fester und inniger, wenn man seinen Gegenstand sich zu eigen gemacht, ihn gleichsam erlebt hatte. Die Unterscheidung zwischen Glauben und Wissen, die man später aufgestellt hat, war noch unbekannt, es gab nur eine Wahrheit, wenn man sie glaubte, wusste man sie auch *), der Beweis war nur eine zwar nützliche, aber nicht nothwendige Zugabe zum Glauben. Indem man nun aber die Schrift erklären und zerlegen wollte, konnte man über die daraus hergeleiteten Begriffe nicht einig werden, und wurde bei deren Erörterung wieder auf andere Begriffe geleitet, die neuen Streit erzeugten. Das Bewusstsein, dass die Wahrheit nur eine, dass sie uns gegeben sei, und man also gleichsam nur danach zu greifen habe, spornte den Eifer dieses Streites, die dem Zeitalter eigene Kampfbegierde mischte sich hinein, und die Schule ertönte von endlosen Disputationen, in denen wie in den Turnieren und Fehden der Ritter die edelsten Kräfte verschwendet wurden **). Aber bei alledem dienten doch diese Disputationen dazu, die Waffen des Verstandes mehr und mehr zu schärfen. Auch die

*) Im 13. Jahrh. fing man zwar an zu unterscheiden: ea esse vera secundum philosophiam, sed non secundum fidem. Aber es war dies damals noch etwas Neues und Unerhörtes. Quasi sint duae contrariae veritates! ruft der Bischof aus, der diese Distinction anführt. Tennemann a. a. O. S. 460.

**) Johannes Sarisberiensis im Metalogicus II. c. 6. 7. bei Tennemann VIII. 55 klagt, ut clament in compitis et in triviis doceant. Omnem dictorum aut scriptorum excutere syllabam, immo et literam, dubitantes ad omnia, quaerentes semper, sed nunquam ad scientiam pervenientes, et tandem converti ad vaniloquiam ac nescientes quid loquantur aut de quibus asserant. —

Ritter der Wissenschaft behaupteten wie jene der Kreuzzüge das gelobte Land nicht, aber auch ihre Thaten waren nicht ohne bleibenden Gewinn.

Die Scholastik förderte in der That eine neue und tiefe Wahrheit ans Licht, sie gab zuerst dem denkenden Subjecte die richtige Stellung zu dem Inhalte des Gedankens. Denn gewiss ist die Wahrheit ein einiges, in sich verbundenes Ganzes; es ist, mögen wir es anerkennen oder nicht, es steht dem einzelnen Denker als ein Festes und Vollendetes gegenüber, das er nicht erfindet, sondern nur entdeckt. Dieser grosse Gegensatz war selbst den Griechen nicht völlig klar geworden, sie stürzen sich gleichsam in die Welt des Gedankens und können ihr eignes Thun von seinem Gegenstande nicht unterscheiden. Ihre Systeme, von den ersten kosmogonischen Lehren bis zu Plato's begeisterter und scharfer Dialektik, gaben daher immer nur phantastische Resultate und entbehren der letzten und vollsten Bestimmtheit. Diese Bestimmtheit hatten nur die Scholastiker im Uebermaasse. Denn da ihnen die Wahrheit in einzelnen Sätzen und Wörtern vorgelegt war, hatten auch alle ihre Folgerungen auf diese Sätze und Wörter Beziehung, mussten sich innerhalb der dadurch gesteckten Gränzen halten, und gaben also abgerissene, aus der Flüssigkeit des Denkens herausgerissene Begriffe. Dazu kam der Gebrauch des Lateinischen, einer todten Sprache, deren Worte der Vieldeutigkeit und Veränderlichkeit des Lebens entzogen sind, und daher fest und abgeschlossen aber auch kalt und trocken dastehen. Der Einfluss des Gefühls und der natürlichen Anschauung war daher abgeschnitten, der Behauptung kam keine Ueberzeugung entgegen, und jeder Satz musste mit

äussern, bestimmt formulirten Gründen erwiesen werden. Dadurch wurden die Scholastiker genöthigt, die Gesetze des abstracten Denkens zu untersuchen, mit höchster Schärfe zu definiren und zu distinguiren und ihre Behauptungen stets in regelrechten logischen Schlüssen vorzutragen. Dieser pedantische Formalismus hinderte sie an freier Entwickelung und gestattete ihnen nicht, zu neuen, überzeugenden Resultaten zu gelangen, aber er bildete das reflectirende Denken zu einer Genauigkeit und Präcision aus, welche der modernen Welt zu Statten kam, und durch welche es das Werkzeug kritischer Beobachtung und das unentbehrliche Mittel aller wissenschaftlichen und praktischen Leistungen, deren wir uns rühmen, geworden ist. Jedenfalls war diese Schule für das Mittelalter höchst wichtig und erfolgreich; sie brachte Ordnung und Festigkeit in die Verhältnisse. Alle Bestrebungen des Mittelalters in politischer und kirchlicher Beziehung gingen darauf hin, die widerstrebenden Anforderungen der Freiheit und Einheit auszugleichen, den Einzelnen Unabhängigkeit und Selbstständigkeit zu gewähren, und die Einheit des Ganzen dadurch herzustellen, dass man kleinere und grössere Gruppen bildete und in Verbindung brachte. Dasselbe Verfahren, das hier aus innerer Nothwendigkeit hervorging, wandte die Scholastik auf dem Gebiete des Gedankens an, indem sie distinguirte, definirte, Prämissen feststellte, sie im logischen Schlusse verband, und aus den Resultaten des Schlusses in gleicher Weise zu neuen Combinationen fortschritt. Sie that also mit Bewusstsein dasselbe, was man dort aus Instinkt und in schwankenden Versuchen erstrebte, sie zeigte die Regel, deren man dort entbehrte. Es war daher natürlich, dass man sich ihr anzuschliessen

suchte, alle Verhältnisse in scholastischer Weise construirte, bis diese endlich so weit herrschte, dass sich Alles nach dem Takte des logischen Syllogismus zu bewegen schien. Nicht der Einfluss der Geistlichkeit oder eine Nachgiebigkeit gegen die anmaassende Sprache der Schule, sondern das innere Bedürfniss verschaffte also der Scholastik die Herrschaft über das Zeitalter, die uns in der Geschichte so augenscheinlich entgegentritt. Auch wirkte sie in vieler Beziehung vortheilhaft; sie gab eine wohlbekannte, ausgebildete Form, welche den Mangel sittlicher Haltung ersetzte, ein Mittel auch die schwierigsten Verhältnisse wenigstens äusserlich zu ordnen, und eine Gleichförmigkeit der Erscheinungen, welche es möglich machte, sie zu überblicken.

Indessen herrschte die Scholastik nur auf der Oberfläche des Lebens, in den rechtlichen und kirchlichen Verhältnissen; es gab grosse Regionen, die ihr verschlossen blieben, ja sie vollendete erst recht die Scheidung der gelehrten und geregelten Welt von dem Gefühlsleben des Volkes. Es gab fast zwei Völker in demselben Lande, ein lateinisches, von der Autorität ausgehendes und im Verstande lebendes, und ein anderes germanischen Stammes, das seine Wurzeln im natürlichen Gefühle hatte. Die logischen Begriffe der Schule fanden in den Nationalsprachen, und die Vorstellungen und Gefühle des Volks in der Latinität der Gelehrten keinen genügenden Ausdruck. Diese Trennung gewährte indessen, so nachtheilig sie in anderer Beziehung sein mochte, einen wesentlichen Vortheil, den nämlich, dass sich die dem germanischen Stamme eigenthümliche Gefühlsweise unverkümmert von dem Einflusse antiker Bildung und von der ertödtenden Einwirkung der Abstraction

so lange erhielt, bis sie mit christlichen Elementen gemischt in das sich bildende Nationalleben übergehen konnte.

Denn auch in der antiken Literatur, aus der die Schule Nahrung sog, war, wie in der römischen Staatsordnung, ein Element verborgen, das, obgleich scheinbar harmlos, dennoch dem Christenthume entgegenstand, die antike Auffassung der Natur und ihres Verhältnisses zum Menschen.

Den Griechen und Römern in dem glücklichen Klima einer milden Zone hatte sich die Natur wie eine zuvorkommende Dienerin gezeigt, die sich wenig bemerkbar macht. Sie beobachteten sie daher nicht im Ganzen, schrieben ihre einzelnen Gaben einzelnen Kräften und einzelnen wohlthätigen Wesen zu, und wurden so zum Polytheismus geleitet. Ihre Naturauffassung war also dem Christenthum innerlich widersprechend, sie wäre aber dennoch durch den Einfluss der alten Schriftsteller in die christliche Welt übergegangen, wenn nicht die entgegengesetzte Anschauung der germanischen Völker sie verdrängt hätte. Allerdings war auch diese noch mit heidnischen Elementen vermischt, aber doch dem Christenthume verwandter als jene. Das nordische Klima, rauh und wechselnd, mit seiner schwachen Production und seinem langen Winterschlafe, nöthigt den Menschen zur Gegenwehr, macht ihn rüstig und arbeitsam, lehrt ihn seine Freiheit, aber auch seine Schwäche und Isolirung, und ihr gegenüber die Natur als ein grosses Ganzes, eine gewaltige, einheitliche, bald wohlthätige, bald verderbliche, immer aber geheimnissvolle Macht kennen, zu der er im Gefühle seiner Bedürftigkeit mit einem Blicke der Ehrfurcht hinaufsiehet. Daher

sind dem Nordländer die Erscheinungen der Natur am Anziehendsten, wo sie sich im Ganzen zeigt, oder wo doch das Einzelne deutlich vom Ganzen abhängig und von seinem einheitlichen Leben durchdrungen ist. Das Gesammtbild von Himmel und Erde, der Zug der Wolken und das stumme Leben der Pflanzen, die Seite der Natur, welche dem antiken Auge fast entging, beschäftigen ihn daher am Meisten. Die Edda wagt es, die ganze Natur in einer Riesengestalt zusammenzufassen, in der Gestalt des Riesen Ymir, den die Söhne Börs erschlagen, um aus seinen Knochen die Berge, aus seinem Fleische die Erde, aus seinem Schädel den Himmel zu bilden. Statt die Natur zu personificiren, zerstört sie die riesige Menschengestalt, um das Weltganze aus ihr zu bilden. Sie erzählt ferner von der Esche Yggdrasill, in deren Wurzeln Schlangen nagen, in deren Zweigen der Adler haust; vier Hirsche umkreisen sie, ihr Laub abnagend, ein Eichhörnchen läuft am Stamme auf und ab. Es ist offenbar ein Symbol für die im Jahreswechsel hinwelkende, unsterbliche und doch an den Schmerzen des Todes leidende Natur, wie in den alten Mythen Osiris, Adonis und der Mithrasstier, aber hier ist nicht eine einzelne menschliche oder thierische Gestalt, sondern ein Gesammtbild von Pflanzen und Thieren, die nach einer geheimen Regel zusammenwirken. Selbst auf dem prosaischen Gebiete des Rechts finden wir in den herkömmlichen feierlichen Worten der Gelöbnisse eine Fülle von Bildern dieser Art. Wenn es sich bloss von der Unverbrüchlichkeit eines Vertrages handelt, verbreitet sich die Phantasie über die weite Natur. Das Versprechen soll gelten, so heisst es wohl in diesen Formeln, so lange die Sonne scheint und die Ströme fliessen, so lange

der Wind weht und die Vögel singen, so weit die Erde grünt und die Föhre wächst, so weit der Himmel sich wölbet. Durch raschen Ueberblick über Himmel und Erde und durch seine Charakteristik geben diese Formeln oft in kurzen Worten eine volle Landschaftsdichtung *). Es sind zwar skandinavische Beispiele, die ich anführe, weil die Ueberreste des deutschen Heidenthums durch die Einwirkung des Christenthums gründlicher zerstört sind, aber dass die deutsche Auffassung keine andere war, als die des verwandten nordischen Stammes können wir noch in den spätern deutschen Lokalsagen, Mährchen und Volksliedern sehen. Auch hier finden wir stets den Hinblick auf das Ganze der Natur, das Mitgefühl mit dem stummen Leben der Pflanzenwelt, das geheimnissvolle Spiel mit Bäumen, Blumen, Steinen, die Voraussetzung verborgener Kräfte, die sich in ihnen offenbaren.

Es leuchtet ein, dass diese Auffassung der Natur dem Christenthume mehr zusagte, als die antike. Sie nähert sich in der That derjenigen, die wir schon im alten Testament finden. Wenn der Psalmist Gottes Grösse in der Schöpfung preist, hält er sich auch nicht bei Einzelnem auf, betrachtet nicht den Menschen oder den Bau des Thieres als grösstes Wunder, sondern blickt im weiten Raume umher und verbindet alles zu einem Ganzen. Aber ganz gleich stehen beide Auffassungen doch nicht; der Blick des hebräischen Dichters ist flüchtig, die Natur geht ihm völlig in dem Schöpfer auf, ihre Erscheinungen kommen und verschwinden, wie die Töne des Lobgesanges. Hier wird sie mehr um ihrer selbst willen mit Liebe betrachtet, es besteht eine

*) Grimm, deutsche Rechtsalterth. S. 36, 39.

directe Verbindung zwischen ihr und dem menschlichen Gefühle.

Allein auch diese grössere Vorliebe für die Natur war dem Christenthume nicht feindlich, sie wurde daher durch dasselbe nicht verdrängt, sondern nur geläutert. Die Natur verlor den falschen Schimmer heidnischer Vergötterung, aber sie wurde dadurch nur um so näher gebracht, der Verkehr mit ihr inniger und vertraulicher. Dies äusserte sich denn in verschiedener Weise. In der ritterlichen Welt ward ein heiterer Ton angeschlagen. Die Lieder, mit welchen die Minnesänger nicht müde wurden, den Frühling zu feiern, sind anmuthig, weil sie freudige Empfindungen, denen auch wir alljährlich uns hingeben, frisch und jugendlich vortragen. Aber eine hohe Begeisterung, ein Gefühl für das Erhabene in der Natur verrathen sie nicht. Der Ritter ist mit der Aussenwelt kaum anders beschäftigt, als um sie zu bekämpfen oder zu geniessen. Er besingt weniger die Natur als sich in ihr. Er schwelgt in dem allgemeinen Erwachen, wetteifert mit den Nachtigallen und betrachtet Himmel und Erde als ob sie nur da wären, um seine Liebe zu verherrlichen; es ist eine Spur von aristokratischem Leichtsinn oder Uebermuth in seiner Freude, aber sie ist liebenswürdig, und zeigt doch Theilnahme und Mitempfinden mit der grossen Schöpfung. Beim Volke war es anders. Hier trat das Ernste, Wehmüthige, Schauerliche, die Nachtseite der Natur mehr in den Vordergrund. Hirten, Jäger, wandernde Handwerker und wehrlose Bauern machten ganz andere Erfahrungen als der Ritter von seinem Rosse. Sie blickten aus der Nähe und in müssiger Ruhe auf das Einzelleben, auf das Wunder des Werdens und Wachsens in Pflanzen und Thieren,

beobachteten den Himmel, und forschten nach den Kräften der Kräuter und Steine. Die alte heidnische Heiligkeit der Berge, Bäume, Quellen war unter ihnen nicht ganz vergessen, sie musste sich nur dem Christlichen unterordnen und anfügen, was einst göttlich war, wurde jetzt dämonisch, und die Natur erschien noch immer von unzähligen bald freundlichen und hülfreichen, bald schreckenden Wesen belebt.

Die Geistlichen und Mönche gehörten mehr dem Volke an als den Rittern. Ihr Auge, an das Dämmerlicht der Kirchen und an die kahlen Wände der Klosterzellen gewöhnt, musste doppelt empfänglich sein für das heitere Blau des Himmels und das lachende Leben in Feld und Wald; allein der stete Kampf mit der Sinnlichkeit machte sie befangen, sie sahen in der Natur mehr die Gefahr der Verlockung als die Werke Gottes, sie durchwanderten sie in scheuer Besorgniss und die geängstete Phantasie malte ihnen Schreckgestalten oder wunderbare Befreiungen vor. Ihre Seele konnte sich nicht erheben, den Herrn in seiner Schöpfung mit so hoher Begeisterung zu preisen wie der Psalmist, sie hatten kein Auge für die das Ganze durchziehende Kraft, sondern nur für einzelne Wunder. Für diese brachten sie aber auch ihre volle Gläubigkeit mit; man war begierig eine neue Bestätigung für die Herrschaft Gottes in der Welt zu finden, man sah daher leicht in dem Gewöhnlichen Bedeutsames, enthielt sich aus Pietät jedes Zweifels und überbot sich im Nacherzählen und Steigern wunderbarer Erscheinungen. Auch die Schulbildung schützte dagegen nicht, sie lehrte vielmehr Wendungen und Ausdrücke der antiken Dichter, welche, da sie ebenfalls die Vorstellung einer belebten Natur

voraussetzten, dem angestammten, germanischen Volksglauben Nahrung gaben. Selbst die Gelehrten waren zu sehr an Autoritäten gewöhnt, als dass der Gedanke einer auf Beobachtungen gegründeten Wissenschaft ihnen auch nur einfallen konnte. Sie schöpften ihre Kenntniss von der Natur daher nur aus einzelnen Stellen der heiligen Urkunden oder aus den Werken antiker Schriftsteller. Grade hier aber waren die Alten bedenkliche Führer; ihre bewegliche Einbildungskraft eignete sich nicht zu kritischer Beobachtung und sie überlieferten neben wirklichen Wahrheiten ohne Bedenken eine Menge von Fabeln, welche aus dem Naturcultus der frühern oder dem Mysticismus der spätern Zeit herstammten. Für diese Fabeln war aber der gläubige Sinn besonders empfänglich, und so bildete sich aus ihnen in Verbindung mit Volkssagen, entstellten Berichten aus dem Orient und frommen Legenden eine Sammlung von Nachrichten, welche die Stelle der Naturwissenschaft vertrat. Sie hatte freilich keinen wissenschaftlichen Werth, übertrug nur den Aberglauben des Volks, nicht das tiefe, ahnende Gefühl, das diesem zum Grunde lag, in die Sprache der Wissenschaft; aber sie war dennoch ein Zeichen eines Uebergangs der Volksmeinungen in die Schule, ein Zeichen also innerer Verbindung, der nur die rechte Sprache fehlte.

Die Elemente dazu waren schon vorhanden. Das Volk verhielt sich gegen die Natur eben so gläubig und hingebend, wie die Kirche gegen die Schrift, und Gottes Schöpfung konnte mit Gottes Wort nicht im Widerspruche stehn. Daher bildete sich denn bald eine Sprache, in welcher die Kirchenlehre und die Naturliebe verschmolzen waren, eine Symbolik, welche durch Zeichen und Bilder

redete. Die Phantasie wurde die Mittlerin zwischen dem Verstande der Schule und dem Gefühle des Volks. Die Anlage zu einer solchen Symbolik lag sowohl im Christenthume als im germanischen Volksgeiste und war in beiden auf ähnliche Weise ausgebildet. Beide sind sich auch hier verwandt und stehn im gleichen Gegensatze gegen die griechisch-römische Anschauung. Diese ist mit der unmittelbaren Erscheinung befriedigt, sucht nichts hinter ihr; sie kann wohl vergleichen, im Gleichnisse sich die Beruhigung geben, denselben Hergang noch ein Mal, an andrer Stelle anzuschauen, aber sie liebt nicht die Metapher, nicht das flüchtige Bild, das nur andeutet, ohne sich plastisch zu entwickeln, sie will alles klar sehen und flieht das Dunkle und Räthselhafte. Dagegen finden wir einerseits in der Edda wie andrerseits in den hebräischen Dichtungen die bewegliche Phantasie, welche die Bilder wie im raschen Vorübereilen pflückt und wieder verlässt, in der Edda nicht ganz so leicht und flüchtig, aber dafür anregender, gedankenvoller. In unsern Mährchen und Volkssagen, wie in der Edda und im Orient ist das Räthsel, die geheimnissvolle Frage, eine beliebte Form, ein Naturbild wird genannt, eine tiefe Bedeutung vorausgesetzt. Noch reicher an Zeichen und Bildern war die kirchliche Tradition. Das Christenthum hatte gleichsam die Symbolik geheiligt, denn selbst Taufe und Abendmahl beruhten auf einer Darstellung des Unsichtbaren durch Sichtbares; auch die Kirche hatte daher ihren Ceremonien grossentheils symbolische Bedeutung gegeben. Wir erinnern uns ferner der Sinnbilder der ersten christlichen Gemeinden, von denen noch manche sich erhalten hatten, der Vergleichungen, in welchen die Hymnendichter die Natur

erschöpften um in Allem das Bild des Erlösers zu finden. Viel wichtiger aber noch war der prophetische Zusammenhang zwischen dem alten Testamente und den Heilswahrheiten, welchen das Evangelium andeutet. Christus selbst nennt den Propheten Jonas ein Zeichen seiner Auferstehung, die ganze heilige Geschichte setzt eine Verbindung zwischen der Vorbereitungszeit im jüdischen Volke und dem Erscheinen des Erlösers voraus, und schon die älteste christliche Kunst hatte eine Reihe von alttestamentarischen Ereignissen als Symbole der Heilslehren selbst betrachtet.

Dies ganze Material nahm das Mittelalter auf, und bildete daraus ein umfassendes System.

Zunächst geschah dies in Beziehung auf die heilige Schrift. Wenn man früher nur einzelne alttestamentarische Hergänge als vorbildliche Erscheinungen der Heilswahrheiten angesehen hatte, bearbeitete man jetzt die ganze Bibel in diesem Sinne und distinguirte mit scholastischer Schärfe mehrere Arten bildlicher Bedeutung. Man setzte voraus, dass jede Stelle einen mehrfachen, wie man gewöhnlich annahm, einen vierfachen Sinn habe; neben der bloss buchstäblichen oder historischen Bedeutung eine allegorische, welche auf natürliche Erscheinungen, eine anagogische, welche auf unsichtbare göttliche Dinge, eine tropologische, welche auf moralische Lehren hinweise *). Ein berühmter

*) Schon Boethius sprach es aus, dass die Schrift oft neben dem historischen, einen allegorischen Sinn habe, und eigentlich war diese Unterscheidung genügend. Rabanus Maurus im 9. Jahrhundert gab zuerst jene vierfache Eintheilung, welche nun die Meisten beibehielten, obgleich man zuweilen auch eine geringere oder grössere Zahl annahm. Durch Hugo von S. Victor (c. 8. des ihm zugeschriebenen Liber eruditionis theologicae) und Innocenz III. (Hurter II.,

Meister dieser Symbolik, der Papst Innocenz III., rechtfertigt dieses Vierfache selbst durch symbolische Auslegung einer kirchlichen Tradition; er findet es in den vier Paradiesesströmen vorbildlich angedeutet, indem er nach der Etymologie ihrer Namen jedem derselben eine jener vier Verständnissformen zuweist *). Diese Interpretation richtete man dann auch auf alle heiligen Handlungen. Die Gebräuche des Cultus, die Formen des Kirchengeräthes waren ursprünglich keinesweges alle bedeutsam; man hatte Manches aus dem Alterthum übernommen, Andres bloss der äussern Regelmässigkeit wegen angeordnet. Jetzt aber behandelte man die Kirche wie die heilige Schrift, man nahm an, dass in ihr nichts zufällig, nichts bloss äusserlich sei; man sprach es geradehin aus, dass alle Handlungen und Geräthe der Kirche eine tiefe, den innersten Sinn des Christenthums bildlich darstellende Bedeutung hätten; der scholastische Scharfsinn gefiel sich darin, diese Beziehungen bis auf das Kleinste durchzuführen und zu vermehren **).

782) bekam diese Viertheilung allgemeine Geltung. Sie wurde unter Anderm auch von dem Bischof Wilh. Durandus in seinem vielgelesenen Werke: Rationale divinorum officiorum (im Prolog) und von Dante (im amoroso convivio) adoptirt. Durandus giebt die einfachste Erklärung: Allegoria est quando aliud sonat in litera aliud in spiritu, ut quando per unum factum alterum intelligitur. Quod si illud sit visibile, est allegoria simpliciter, si invisibile et coeleste tunc dicitur anagoge. Tropologia est conversio ad mores. — Ein einfaches Beispiel solcher vierfachen Deutung ist das Wort Jerusalem, indem es historisch die Stadt in Palästina, allegorisch die streitende Kirche, tropologisch die fromme Seele, anagogisch das himmlische Jerusalem, das Himmelreich bedeutet. Vgl. Annal. archéol. tom. 5. S. 217. und Schmid, Mysticismus des Mittelalters. Jena 1824. S. 75.

*) S. d. Stelle bei Hurter. Gesch. Innoc. III. II. S. 732.

**) Hurter. Inn. III. III., 41. So erklärt Innocenz das Pallium. Die Wolle bedeute den Ernst, die weisse Farbe die Milde; der Ring um die Schultern die Furcht des Herrn, welche den Werken Schran-

Die symbolische Bedeutsamkeit der heiligen Schrift in jenem ausgedehnten Sinne führte aber bald noch weiter. Denn die Schrift erzählte historische und natürliche Ereignisse; das Sinnbildliche lag daher nothwendig schon in diesen, und es stand mithin fest, dass Geschichte und Natur selbst eine symbolische Bedeutung hatten. Diese lies sich zwar nicht überall nachweisen, auf manchen Punkten indessen glaubte man sie zu entdecken. Dahin gehörte zunächst die alte, griechische und römische, Geschichte. Die moderne, besonders die protestantische Frömmigkeit hat oft gegen die Antike eine feindliche Stellung angenommen, indem sie aus der ganzen vorchristlichen Aera nur das jüdische Volk gelten liess und Griechen und Römer verwarf. Nicht so das Mittelalter. Einzelne strenge Lehrer missbilligten zwar das Lesen heidnischer Autoren und wollten ihre Codices vertilgen, aber sie drangen nicht durch, man kehrte immer wieder zu den Quellen antiker Weisheit zurück. Schon die Kirchenväter hatten ja nicht selten heidnische Aussprüche als Ahnungen der Wahrheit citirt, spätere Lehrer fanden darin Vieles, das auch auf christlichem Boden Geltung hatte. Man konnte nicht glauben, dass Griechen und Römer, deren Sprachen gewürdiget waren zur Verbreitung der heiligen Urkunden und fortdauernd als Kirchensprache zu dienen *), bei denen man die höchste That-

ken und Richtung verleihen solle; die vier Purpurkränze sind die vier weltlichen Tugenden, aber geröthet vom Blute Christi. Die beiden Streifen bedeuten das werkthätige und das beschauliche Leben, welche ein Kirchenoberer vereinigen muss. Doppelt ist das Pallium auf der linken, einfach auf der rechten Seite, dort an die mannigfachen Mühen des irdischen Daseins, hier an die Ruhe des künftigen mahnend u. s. f. (daselbst S. 43.)

*) Früher hatte man sogar die Meinung gehabt, dass man zu Gott nur in einer der drei Sprachen beten könne, in welchen die

kraft und die tiefsten Gedanken fand, ganz von Gott verlassen gewesen; man meinte, dass er sich auch unter ihnen nicht unbezeugt gelassen, und nahm keinen Anstand, heidnische Helden als Vorbilder christlicher Tugenden zu benutzen.

Dazu kam noch ein besonderer Umstand. Bei den alten Schriftstellern fand man Nachrichten von weissagenden Frauen, deren eine bekanntlich in der frühern, sagenhaften römischen Geschichte eine Rolle spielte, der man aber auch andere, in unsicherer Zahl, zugesellte. Auch die Kirchenväter sprachen bald von einer bald von mehreren Sibyllen, welche in heidnischer Zeit den Einen Gott und die Zukunft Christi verkündigt hätten. In Rom kannte man sogar den Altar, welchen Kaiser Augustus in Folge solcher sibyllischen Prophezeiung dem „Erstgebornen Gottes" errichtet haben sollte. Diese Sagen nahm das Mittelalter begierig auf, es fand darin den Beweis einer fortlaufenden Offenbarung unter den Heiden, es stellte die Sibyllen in Parallele mit den jüdischen Propheten *). Dies kam denn auch der alten Literatur zu statten, zunächst und vor Allem dem hochgefeierten Dichter Virgil, der selbst eine solche Sibylle auftreten lässt, und bei dem man in einer berühmten Stelle die unzweideutige begeisterte Verkündigung des kommenden Heils zu entdecken glaubte. Man hielt ihn daher für einen Schüler jener Seherin **). Da er aber

Inschrift am Kreuze Christi verfasst war. Das Frankfurter Concil v. J. 794 eifert gegen diesen Jrrthum. (Pertz III. p. 75). Es war begreiflich, dass man daher auch die Völker dieser Sprachen für vornehmer hielt, als die Neuern.

*) Näheres über die Sibyllen bei Piper, Mythologie und Symbolik d. christl. Kunst I. S. 472. ff.

**) Wenigstens war dies ziemlich allgemeine Lehre. Hieronymus

dennoch die falschen Götter feierte, so nahm man das nur als eine Allegorie, indem man einen tiefern, christlichen Sinn als süssen Kern unter der Schale täuschender Bilder verborgen glaubte *), und hatte nun ein Mittel gefunden, die alte Literatur, auf der ohnehin alle Hoffnung der Bildung ruhete, zu retten.

Aehnlich wie mit der Geschichte verhielt es sich mit der Natur; auch in ihr mussten sich Spuren des göttlichen Wesens finden lassen. Zwar war die Natur durch die Sünde entstellt, feindlichen Mächten Preis gegeben und das Feld der Versuchung; wenn man daher in einzelnen Erscheinungen Wunderbares und Bedeutsames wahrnahm, so blieb es dahingestellt, ob dies ein Ausfluss göttlicher Kraft sei. Aber in der grossen Gestaltung der Schöpfung, in der Sonderung von Himmel und Erde, in der Scheidung der Elemente, im Wandel der leitenden Gestirne und in der Folge der Jahreszeiten, in den allgemeinern, geistigern Eigenschaften der Natur durfte man reine, unmittelbare Aeusserungen der Schöpferkraft und mithin eine nähere Uebereinstimmung mit der geoffenbarten Wahrheit annehmen, und dies um so mehr weil diese grossen Erscheinungen zu ihrem Verständnisse unentbehrlich schienen, und dazu von Alters her benutzt waren.

hielt die Ekloge zwar für eine Prophezeiung, die aber aus Virgils-Lumpen künstlich Christo angepasst sei, (esse prophetiam, sed a Virgilio-centonibus artificiose Christo coaptatam esse). Vincent. Bellov. spec. hist. VIII. 62.

*) Alanus de Insulis, de planctu naturae (Opp. p. 296) sagt von den antiken Dichtern: In superficiali litterae cortice falsum resonat lyra poetica, sed interius secretum intelligentiae altioris eloquitur; ut exteriore falsitatis abjecto putamine dulciorem nucleum veritatis secrete intus lector inveniet.

Vor allen galt dies von den Erscheinungen des Lichtes und der Wärme. Die tiefsten, wichtigsten Kirchenlehren von der Dreieinigkeit, von Gottes Wesen und Allgegenwart, von seinen Gnadenwirkungen auf den Menschen, von der Geburt des Heilandes u. a., die dem gemeinen Verstande unbegreiflich erscheinen und über die alltägliche Erfahrung hinausgehn, werden glaubhaft, wenn man in der Natur selbst ähnliche Erscheinungen aufzeigt. Daher hatte man schon frühe gesucht, sie durch Gleichnisse anschaulicher zu machen. Der Strahl des Lichtes, der mit geistiger Schnelle sich durch das Weltall verbreitet, durchsichtige Körper, ohne Verlust der Substanz und ohne Verletzung der Körperlichkeit, durchscheint, versinnlicht die Allgegenwart und Allmacht Gottes; das Spiegelbild erklärt die geistige Einwirkung auf die Gemüther, ja sogar die Erschaffung der Welt aus dem Nichts; in der Einwirkung der Sonnenstrahlen auf das Reifen der Traube und die Erzeugung des Weins haben wir ein Gleichniss für die göttliche Gnade und die dadurch bewirkte Umwandlung des menschlichen Herzens. Und so lassen sich für andre Mysterien andre Analogien in der Natur finden *). Wenn nun auch diese

*) Eine sehr reiche Sammlung solcher Gleichnisse zur Bezeichnung der Dreieinigkeit, der Jungfrau und Christus, gibt Wilh. Grimm in der Vorrede zu Konrads v. Würzburg goldner Schmiede (Berlin 1840) S. XXVI. ff. Einige auch bei Rosenkranz Gesch. d. d. Poesie im M. A. S. 168. Am häufigsten ist die Anwendung auf die Jungfrau Maria; so Walther v. d. Vogelweide: Also die Sunne schinet durch ganz gewohrtez glas, also gebar die Reine Krist, die magd und muoter was. Wackernagel (das deutsche Kirchenlied, S. XVI) hält dies für das älteste Beispiel dieses Gleichnisses in Gedichten, und lässt einen lat. Hymnus aus dem 14. Jahrh. darauf folgen: Ut vitrum non laeditur sole penetrante, sic illaesa creditur post partum et ante. Die schönsten, oft wahrhaft tiefsinnigen optischen Gleichnisse enthält Dante's divina Comedia.

Gleichnisse zunächst von Menschen gesucht und gefunden waren, so hinderte dies nicht eine innere nothwendige Beziehung der verglichenen Gegenstände zu einander anzunehmen.

Eine wichtige Rolle in dieser Symbolik spielen ferner die Zahlenverhältnisse. Insofern sie mit den Maassen des Raums und der Zeit, namentlich in der Astronomie, zusammenhängen, gehören auch sie zu jenen unmittelbar aus der ersten Schöpfung stammenden Gesetzen der Natur; insofern sie in der historischen Chronologie bedeutsam erscheinen, konnte man eine göttliche Anordnung annehmen. Ueberhaupt aber haben die Zahlen einen geheimnissvollen Charakter, der die Mystiker aller Zeiten beschäftigt und sie verleitet hat, die Bedeutsamkeit, welche den ersten, einfachsten Zahlen wirklich beiwohnt, auch auf die übrigen auszudehnen. Ihre Unkörperlichkeit, die Festigkeit ihrer Gesetze, der spröde Ernst ihres Wesens imponiren dem sinnlichen Menschen, während sie andrerseits durch die unbegränzte Mannigfaltigkeit ihrer Combinationen sich gefällig jeder Deutung fügen. Das Mittelalter behandelte die Zahlen mit einer ehrfurchtsvollen Scheu. Wenn die Chronisten Heere, Geldsummen, Schiffe einer Flotte oder dergleichen zu schätzen haben, so begnügen sie sich gewöhnlich, sie als unzählbar, unschätzbar, unaussprechlich (innumerabiles, inaestimabiles, ineffabiles) zu bezeichnen; alles was über das gewöhnliche Maass hinausgeht, hat einen Schein des Wunderbaren. Alle Traditionen von der Bedeutsamkeit gewisser Zahlenverhältnisse, die pythagoräische Lehre von der Harmonie der Sphären und ähnliche Philosopheme oder mystische Spiele fanden daher einen fruchtbaren Boden; die heilige Schrift, besonders

die Apokalypse und das Buch Daniel wurden vielfach in diesem Sinne ausgebeutet, und man vermuthete auch bei den unschuldigsten Zahlenangaben symbolische Andeutungen, und glaubte in der Zahlenlehre die Grundlage göttlicher Gedanken, den ersten vorzeitlichen Schöpfungsplan zu erkennen *). Eins und Zwei, Monas und Dyas, waren mehr Principien als Zahlen. Die Einheit erschien als die Mutter aller Dinge, und zwar — mit einem Seitenblick auf die Jungfrau Maria — als eine jungfräuliche Mutter, die durch Vermehrung nicht verändert wird. Die grade Zahl wurde dann weiter als das Sinnbild des weiblichen Geschlechts, der Körperlichkeit, der Erde; die ungrade als das der Seele und des Lebens betrachtet **). Demnächst war die Drei, als die erste aus der Verbindung jener principiellen Formen entstandene wirkliche Zahl, besonders heilig, in ihr lag der schöpferische Anfang alles Lebens, die Zahl der göttlichen Personen. Vier dagegen, als die erste wirkliche grade Zahl, war die Grundlage der grossen weltlichen

*) Vincentius Bellov. Spec. doctr. lib. XVII. Arithmetica cunctis prior est. Hujus mundanae molis conditor Deus primum suae habuit ratiocinationis exemplar et ad hanc cuncta constituit. — Und ferner: Ratio numerorum non contemnenda est. In multis enim s. scripturarum locis quantum habet misterium elucet. Non enim frustra dictum est: Deum omnia in mensura et numero et pondere fecisse.

**) Alanus de Insulis Anticlaud. lib. III. cap. 4. Die Arithmetik lehre:

Quomodo principium numeri, fons, mater, origo
Est Monas et numeri de se parit unica turbam,
Quomodo virgo parit, gignens manet integra, simplex. —
Femina par numerus, impar mas, virgo Minerva.
Cur animam, coelum, rationem, gaudia, vitam
Impare sub numero prudentum dogma figuret;
Cur corpus, terram, sensum, lacrymabile, mortem,
Par numerus signet etc.

Verhältnisse; in ihr erschienen die Himmelsgegenden, die Jahreszeiten, die Elemente, die Paradiesesflüsse. In ihr eröffnet sich das Heilige und regelt sich die Welt zur Heiligung, wie sich an den Evangelisten, den grossen Propheten, den Kirchenvätern, den weltlichen Tugenden zeigt. Aus diesen beiden Grundzahlen ergaben sich dann in verschiedener Weise zwei andere, Sieben und Zwölf. Jene, als ungrade Zahl lebenschaffend und heilig, hatte durch die sieben Tage der Schöpfung und durch die sieben damals bekannten Planeten gleichsam die Würde göttlicher Einsetzung. Ihre bedeutsame Anwendung im jüdischen Alterthume und in der Apokalypse gab ihr überdies einen hellen Nimbus. Man bemerkte daher gern die Siebenzahl, wo sie sich fand, oder fixirte willkürlich die Dinge in dieser Zahl, so dass sie in religiösen und sittlichen Beziehungen oft wiederkehrt. Aber weil durch bloss äusserliche Addition der heiligen Drei und der weltlichen Vier entstanden, ist sie unentschieden, gleichsam die Erkenntniss des Guten und Bösen. Neben den sieben Tugenden erwachsen daher auch sieben Todsünden, und die sieben freien Künste sind zweideutiger Natur, zu hochmüthigem Irrthume wie zu tiefer Einsicht der Schrift führend. Aber dennoch ist sie vorherrschend heilig und wiederholt sich in den Bitten des Vaterunsers, den Sakramenten, den Worten des Erlösers am Kreuze, den Werken der Barmherzigkeit, den Leiden und Freuden der Jungfrau *). Gleichbleibender ist die Zahl

*) Die Werke der Barmherzigkeit: Hungrige speisen, Durstige tränken, Nackte kleiden, Kranke pflegen, Gefangene besuchen, Fremde beherbergen, Todte begraben. Durch Hinzufügung des letzten hatte man die andern sechs, welche man in Matth. 25, 35. 36 fand, auf 7 vermehrt. Am Münster zu Basel hat man sich symmetrisch auf

zwölf als irdische Ausbreitung des Heiligen aufgefasst*), wie sie in den Söhnen Jakobs und den Stämmen Israels, in den Aposteln und kleinen Propheten und endlich in den Monaten und den Himmelszeichen des Thierkreises erscheint. Nach diesen Hauptzahlen konnte man denn andre Zusammensetzungen bilden, denen durch das Herausheben bald dieser bald jener Grundzahl, durch das Schwankende, was dieser Symbolik anhaftete, verschiedene Bedeutungen beigelegt werden konnten. Aber grade das Ungewisse und Räthselhafte gab diesem Spiele immer neuen Reiz.

Diese Neigung, den Erscheinungen eine geheime Bedeutung unterzulegen, hätte unter andern Umständen dahin führen können, sie als einen blossen Schein zu betrachten und Gott und die Welt in pantheistischem Sinne zu verschmelzen. Allein dagegen war ein kräftiges Gegengewicht gegeben; die Scheidung des göttlichen Geistes im Worte von der Natur war schärfer als je empfunden. Man wusste, dass die Wahrheiten der Offenbarung übernatürliche und folglich in der Natur nicht anzutreffen waren, und dass die symbolischen Andeutungen in dieser, wenn auch von Gott ihr eingepflanzt,

6 beschränkt. Auch 7 Worte der Jungfrau wurden aus den Evangelien zusammengezählt (Luc. 1, 34. 38. 40. 46; 2, 48; Joh. 2, 3. 5). Die Leiden (die Beschneidung Christi, die Flucht, die Sorge um den im Tempel zurückgebliebenen Knaben, die Kreuztragung, Kreuzigung, Kreuzesabnahme und Grablegung), und die Freuden (Verkündigung, Heimsuchung, Geburt Christi, Anbetung der Könige, Auferstehung Christi, Ausgiessung des h. G., ihre Krönung im Himmel) sollten ihr Leben umfassen, und waren ohne Zweifel der heiligen Zahl zu Ehren so zusammengestellt.

*) Guil. Durandi Rationale Lib. I. cap. 3. . . . doctores veteris et novae legis, qui sunt duodecim propter fidem trinitatis, quam annunciant per quatuor climata mundi.

doch nicht die reine Wahrheit, sondern nur ein Bild derselben gaben, das durch die Eigenthümlichkeit ihres Stoffes bedingt war*). Vor Allem enthielt aber die Schrift eine historische Wahrheit, und man wagte es so wenig sie als blosses Sinnbild zu betrachten, dass man selbst die Figuren der Gleichnissreden, Abraham, in dessen Schooss die Seligen ruhen, die thörichten und klugen Jungfrauen und den verlorenen Sohn wie historische Figuren behandelte. Die Gelehrten wussten das nun freilich besser, aber sie nahmen keinen Anstoss an dieser unbefangenen Thätigkeit der gestaltenden Phantasie, sie gestatteten sie sich selbst.

Geschah dies schon bei diesen Figuren des Gleichnisses, so galt es noch vielmehr da, wo das Wesen gewiss und nur die Gestalt unsicher war. Ein jeder wusste, dass Gott allgegenwärtig, nicht in bestimmter Körperlichkeit begränzt sei, dass kein Wort sein Wesen aussprechen, also auch kein Bild es würdig versinnlichen konnte **). Aber doch hatte Er sich den ersten Aeltern, dem Moses gezeigt, Christus war sein Ebenbild gewesen,

*) Durandus im Prolog seines Rationale divinorum officiorum, obgleich ein eifriger Symboliker, bemerkt doch, die Zeit des Vorbildlichen sei vorüber, die Zeit der Wahrheit da, wir dürfen nicht jüdeln (non judaizare, nicht die Wahrheit in Gleichnissen verschliessen). Aber obgleich die Wahrheit erschienen, sei doch noch manche Wahrheit verborgen (adhuc multiplex veritas latet quam non videmus); deshalb gestatte die Kirche den Gebrauch der Bilder.

**) Vincentius Bellovacensis sagt sehr schön (Spec. historiale II. 1): Nihil de Deo digne dici potest, sed eo ipso jam indignum est, quod dici potest. Verius cogitatur Deus quam dicitur, et verius est quam cogitatur. Im 10. Jahrhundert in Italien gab es indessen sogar Geistliche, welche sich Gott nur körperlich denken konnten, so dass Rathesius, Bischof von Verona († 974), gegen sie eifern musste. (Gieseler K. G. II. 1. §. 27. note g.)

wer den Sohn sah, sah auch den Vater, und Christus sollte zu seiner Rechten erhöhet werden. Man konnte daher nicht umhin und musste sich gestatten, ihn in menschlicher Gestalt zu denken.

Ein noch freieres Feld hatte die Phantasie bei den Engeln. Bekanntlich giebt die heilige Schrift selbst über ihre Natur und Beschaffenheit keine deutliche Kunde; aber sie erscheinen den Menschen in menschlicher Gestalt, und selbst die dunkeln Beschreibungen in den Visionen des Ezechiel und des Johannes, so wie die Bilder der Cherubim im Tempel zu Jerusalem lassen menschliche Formen durchblicken. Die ersten Christen hatten sie sich ungefähr wie die Genien auf heidnischen Bildwerken gedacht *), ohne nähere Prüfung. Das Mittelalter war besser unterrichtet. Eine Schrift unter dem Namen des Dionysius vom Areopag gab über die himmlischen Heerschaaren ausführliche Auskunft. Diesen Dionys hielt man für denselben, welchen, zufolge der Apostelgeschichte, Paulus in Athen bekehrte, man durfte ihn als den Schüler des Apostels von dem unterrichtet glauben, was dieser bei seiner Verzückung in den dritten Himmel (II. Kor. 12, 1 — 4) erfahren hatte, was er jedoch in seinem Briefe an die Gemeinde verschweigt. Seine Eröffnungen hatten daher eine grosse Glaubwürdigkeit, wenn auch nicht die der heiligen Schrift selbst. Auch wurden sie von andern Kirchenlehrern theils bestätigt, theils im Einzelnen berichtigt, deren Angaben man ebenso gelten liess. Man zweifelte nicht, dass Gott so heiligen Männern seine Geheimnisse offenbart hatte,

*) Piper, Mythologie und Symbolik der christl. Kunst. Weimar 1847, S. 344 ff.

man grübelte nicht, warum es nicht schon durch Christus geschehen sei. Die Kunde war erwünscht und das Bedürfniss nimmt, was ihm geboten wird. Auch schadete diese Unsicherheit dem Bilde nicht; sie umgab es vielmehr wie ein zarter, beweglicher Duft, der den Körper leichter, eines überirdischen Wesens würdiger machte.

Man war einig darüber, dass die unzählbaren Schaaren der Engel in drei Ordnungen, jede von drei Chören, mithin im Ganzen in neun Chöre oder Classen abgetheilt waren *), dass ferner diese drei Ordnungen in ihrem

*) Dionysius selbst (de coelesti hierarchia, cap. 6) beruft sich nicht auf das Zeugniss des Apostels Paulus, sondern bloss auf Visionen heiliger Theologen im Allgemeinen. Die 9 Engelschöre in ihren 3 Ordnungen heissen bei ihm: 1) Seraphim, Cherubim, Throni; 2) Dominationes, Virtutes, Potestates; 3) Principatus, Archangeli und Angeli. Seine Erklärungen über die verschiedenen Functionen dieser Chöre sind freilich sehr dunkel, hergeleitet aus dem Bezeichnungsworte, und lassen kaum mehr errathen, als dass die Engel entsprechende menschliche Eigenschaften in höchster Vollkommenheit und Reinheit darstellen. Papst Gregor der Gr. gab (lib. 2. Moral.) ein etwas abweichendes System, indem er die Ordnung jener 9 Chöre etwas veränderte und ihre Bedeutung consequenter feststellte, weshalb ich im Texte ihm gefolgt bin. Die erste Ordnung (Epiphania) enthält die Seraphim, qui caritate prae aliis ardent, Cherubim, qui scientia prae aliis eminent, Throni, in quibus sedens Deus judicia sua decernit; die zweite Ordnung (Hyperphania) giebt die Anwendung des göttlichen Wesens, die rechte Ordnung der Dinge, durch die Dominationes, quae officia regunt Angelorum, Principatus, qui capitibus praesunt populorum, Potestates, quae daemonum coercent potestatem); die dritte Ordnung (Hypophania) leitet die Ausführung dieser göttlichen Lehren (Virtutes per quos signa et miracula fiunt, Archangeli, qui majora, Angeli qui minora nunciant). Allen Engeln sind übrigens dieselben Gaben gemein, nur in verschiedenem Grade. Sie spiegeln die Dreieinigkeit, das Wesen des Vaters (ordinata potestas), des Sohnes (scientia), des Geistes (actio), sowohl in ihren drei Ordnungen, als in der Abstufung derselben ab. Diesem Systeme des

Verhältnisse zu einander, und wiederum in jeder Ordnung die drei Chöre, mehr oder weniger die drei Personen der Gottheit repräsentirten. Die erste Ordnung, Seraphim, Cherubim und Throni, gab die höchste ruhige Eröffnung des göttlichen Wesens in Liebe, Weisheit und Gerechtigkeit. Die zweite ist schon thätig und gebietend, indem sie, in Herrlichkeiten, Fürstenthümer und Mächte getheilt, den Dienst der Engel selbst und die irdischen Oberhäupter der Völker leitet, ja sogar die Teufel bändiget. In der dritten Ordnung endlich sind die unmittelbaren Vollbringer der göttlichen Befehle, die Tugenden, Erzengel und Engel. Aus ihr steigen die Sendboten Gottes zu den Menschen herab, welche Geheimnisse offenbaren, Gebote des Herrn verkünden, den Frommen Beistand leisten. Verschiedene Bezirke und Aufgaben waren ihnen zugetheilt, sie hatten Provinzen zu überwachen oder einzelnen Menschen beizustehen. Ihre Aeusserungen sind zwar höchst geistig, der menschlichen Seele eröffnen sie sich ohne körperliches Mittel, unter sich und mit den Heiligen sprechen sie durch den blossen Gedanken oder schauen den Willen des Herrn Einer im Andern wie in einem Spiegel. Aber da sie auch in der Körperwelt und auf sinnliche Menschen wirken sollen, so mussten sie doch auch, wenigstens für Menschen, in menschlicher Gestalt gedacht werden.

Gregor folgen die Schriftsteller des Mittelalters gewöhnlich. So S. Bernhard, Alanus a. a. O. lib. 5. c. 7 und Vincentius Bellovacensis. Dante dagegen (Parad. 28) hält sich entschieden an Dionys und lässt Beatrice berichten, Gregor habe, sobald er im Himmel angelangt, über seine Irrthümer gelächelt. Jacobus a Voragine (Legenda aurea im Kap. 140 de sancto Michaele Arch.) begnügt sich beide Meinungen anzuführen.

In nothwendigem Gegensatze zu den Engeln standen die Teufel; die Schrift erwähnt ihrer oder setzt sie voraus, freilich ebenso und noch mehr wie bei den Engeln ohne nähere Nachricht von ihrem Wesen zu geben. Da man sie als abtrünnige Engel ansah, so mussten sie diesen gleichen, aber mit kennbarer Entstellung. Wenn diese als reinere Wesen schöner als Menschen gedacht wurden, so mussten der Satan und seine Genossen, als absolut böse, hässlicher sein. Die Kirche verschmähete es, sich mit dem Bilde des Feindes zu beflecken, sie deutete ihn höchstens sinnbildlich an, nach Anleitung der Schrift, als die Schlange, welche die ersten Aeltern verführte, als den alten Drachen, der uns zu verschlingen droht, als den Löwen, der brüllend und drohend umhergeht. Dem Volke, das sich gegen seine Versuchungen zu wahren hatte, genügte dies nicht, seine Furcht malte ihm ein Bild vor, das allmälig durch vermeintliche Erscheinungen und deren Mittheilung sich in der Phantasie mehr und mehr feststellte. Als ein Gegenstand des Schreckens wurde Satan unnatürlich und wild, als der Meister sinnlicher Versuchung halbthierisch gedacht; man setzte seine Erscheinung daher aus Thier und Menschenformen mannigfaltig zusammen, so dass sie etwa den Satyrn der römischen Mythologie glich *). Da aber der Geist der Lüge sich

*) Die Erzählung des Eremiten Paulus im 4. Jahrh., dem in der Wüste ein satyrartiger Mensch erschien, konnte wohl schwerlich auf die Bildung dieser Vorstellung führen, da Hieronymus selbst die Möglichkeit missgestalteter Menschen dieser Art aus der Erfahrung nachzuweisen und so die Erscheinung wahrscheinlicher zu machen versucht. (Piper a. a. O. S. 405). Die spätere Kunst des Mittelalters bediente sich gradezu der antiken Satyrgestalt zur Darstellung des Teufels (Nicolo Pisano), sie hätte dies aber nicht thun

niemals in wahrer Gestalt, da er sich meistens nur im nächtlichen Dunkel zeigte, so behielt auch diese Vorstellung etwas Schwankendes.

An die Engel und Teufel reihte sich eine grosse Schaar anderer Mittelwesen, die man sich weniger mächtig als jene, aber doch, wenigstens in einzelnen Kräften, mächtiger wie Menschen vorstellte. Ohne Zweifel stammten sie grossentheils aus heidnischer Zeit. Es ist natürlich, dass der Glaube an fabelhafte Wesen, welcher durch viele Generationen geheiligt ist, nicht sogleich mit der Bekehrung schwindet. Man wagt es nicht, die Berichte der Vorfahren als blosse Einbildungen zu verwerfen, man fasst sie nur anders auf, man läugnet die Göttlichkeit, nicht die Existenz jener Phantome. So hatten selbst die Kirchenväter sich gegen die antiken Götter verhalten, sie sprachen von ihnen als von feindlichen Dämonen und gestanden ihnen daher sogar ein übermenschliches Wesen zu *). Ebenso verfuhren die Apostel der germanischen Heiden, sie liessen die Bekehrten die Götter abschwören, und erhielten diese dadurch in der Erinnerung des Volkes, das dann in der Lehre von Engeln und Teufeln einen Anhaltspunkt fand, um diese hergebrachten Gestalten mit seinen christlichen Begriffen in Verbindung zu bringen. In diesen aus dem Naturcultus der heidnischen Zeit herstammenden Sagen war die Eigenthümlichkeit der Gegenden ausgeprägt; was sich in Berg und Thal, an Strömen und in Sümpfen nächtlich regte, was in Heerden und Häusern Räthselhaftes vorfiel, war hier gestaltet und poetisch ausgeprägt, und

können, wenn die Vorstellung des Volks nicht schon vorher festgestellt gewesen wäre.

*) Eine Reihe von Beispielen bei Piper a. a. O. S. 118.

mit den Gefühlen heimathlicher Anhänglichkeit verwachsen. Der schroffe Gegensatz von Engeln und Teufeln fand daher auf die Wesen dieser Fabelwelt nicht unbedingte Anwendung, sie waren weder ganz gut, noch ganz böse, dem Menschen näher und ähnlicher, in manchen Stücken mächtiger, in manchen schwächer als er, und der einsame Hirt und Wanderer stand mit ihnen in einer Art Vertraulichkeit. Es war ungefähr dasselbe Gefühl des Unheimlichen und doch Anziehenden, wie für die Natur selbst, die hier nur in ihren einzelnen Erscheinungen personificirt, und dadurch weniger fremdartig erschien. Man stellte sich die Bedeutung dieser fabelhaften Wesen einigermassen ähnlich vor, wie die der Thiere, welche ebenfalls den Menschen nicht bloss in körperlicher Kraft und Schärfe der Sinne, sondern durch ihren Instinct selbst in Kenntnissen, und, wenn man so sagen darf, in Lebensweisheit übertreffen. Die Phantasie legte jenen Dämonen eine Steigerung und Verbindung menschlicher und thierischer Vorzüge bei, sie vergegenwärtigte sich dadurch die vielfachen Uebergänge von Kraft und Gebundenheit, Empfindung und Seelenlosigkeit, Einsicht und Thorheit, welche im eigenen Leben vorkamen.

An diese Kobolde und Nixen, Riesen und Zwerge, und wie alle die unzählbaren Wesen der Volksmährchen heissen, schlossen sich ähnliche Gestalten der Ritterwelt an. Auch sie waren heidnischen Ursprungs aber weiter hergeholt, grossentheils aus orientalischen Sagen, wie sie den Rittern während der Kreuzzüge oder den Gelehrten durch die Vermittelung der Araber zugekommen waren, besonders aus persischen Quellen. Hier war viel Verwandtes; die schroffen Gegensätze des altpersischen

Dualismus waren durch griechischen Einfluss gemildert und ungefähr auf das christliche Maass des Gegensatzes von Engeln und Teufeln zurückgebracht. Dabei aber herrschte in diesen Sagen ein abenteuerlicher, ritterlicher Geist. Diese Feen, Zauberer, Genien traten vornehmer und eleganter auf; sie hingen nicht so enge mit der gemeinen Natur zusammen, die Quelle ihrer Macht war ungewiss, sie schien auf persönlichem Erwerb oder auf besonderer Gunst zu beruhen, und stimmte auch dadurch mehr zu aristokratischen Begriffen. Dafür aber waren sie weniger bedeutsam und lebenskräftig, ohne charakteristische Eigenthümlichkeit, und der Glaube an sie viel schwankender, als der an jene Wesen des Volksmährchens.

Auch die Gelehrten hatten endlich, wie Volk und Ritter, eine eigne Art mythologischer Wesen in ihrem Kreise erzeugt, die allegorischen Personificationen, die Tugenden und Laster, die sieben freien Künste und manche andre. Man darf nicht glauben, dass das Mittelalter diese Gestalten so ansah wie wir, als willkürliche Einkleidung eines Begriffs; sie hatten eine viel kräftigere Bedeutung, sie waren nicht bloss ersonnen, sondern auch überliefert. Um dies zu erklären, müssen wir auch hier wieder auf heidnische Zeiten zurückgehen. Die römische Religiosität hatte bekanntlich die Götter nicht in dem Grade wie die griechische individualisirt; sie betrachtete sie mehr als Repräsentanten physischer und geistiger Kräfte und nahm keinen Anstand auch abstracte Begriffe, wie die Virtus, Fortuna, Abundantia, Roma persönlich zu gestalten und auf die Altäre zu erheben. Diese Auffassung war in der spätern Zeit des römischen Reichs, als der Glaube an die Volks-

götter wankte und selbst die Vertheidiger des Heidenthums sie nur durch symbolische Deutung zu halten suchten, die allgemein verbreitete geworden. Sie war auch den römischen Christen weniger feindlich; es liessen sich selbst Argumente für das Christenthum daran knüpfen, und manche dieser Gestalten blieben als hergebrachte Bilder für den Ausdruck gewisser Verhältnisse und Eigenschaften im Gebrauch. Besonders die christlichen Dichter und Schriftsteller adoptirten diese allegorischen Persönlichkeiten gern, weil sie ihnen einen leicht zu handhabenden poetischen Apparat boten und ihrer lehrhaften Absicht dienten. Mehrere dieser Schriften erlangten nun in den Studien des Mittelalters eine grosse Wichtigkeit. Dahin gehörten besonders die Psychomachia des Hymnendichters Prudentius († 405), und das s. g. Satyrikon des Marcianus Capella (461), die beide als Schulbücher gebraucht wurden und in hohem Ansehn standen. Hier treten nun die Tugenden und Laster, die sieben freien Künste und eine Menge andrer allegorischer Personificationen handelnd auf. Diese Gestalten hatten daher einen historischen Boden, sie beruheten auf einer ehrwürdigen Tradition, und wenn man auch wusste, dass die Werke, in denen sie vorkamen, nur Dichtung, nicht wirkliche Geschichte enthielten, so war man doch zu sehr gewöhnt, der schriftlichen Ueberlieferung zu glauben, um ihnen jede Realität abzusprechen. In der That reihete sich die Vorstellung solcher Wesen sehr leicht an die der Engel an. Man wusste dass die Engel unzählbar, dass sie in viele Ordnungen getheilt und ihnen verschiedene Geschäfte überwiesen seien, dass einige von ihnen Einzelnes, andere Allgemeines zu leiten hatten. Man fand sogar, dass einer ihrer Chöre den Namen

Virtutes führte. War es da nicht höchst wahrscheinlich, dass jede Tugend ihren himmlischen Vorstand und Leiter hatte? Wenn auch dieser Zusammenhang der allegorischen Personificationen mit den Engeln nicht bestimmt ausgesprochen wurde *), so lag er doch unbewusst im Gefühle und gab diesen Gestalten eine relative Wahrheit. Ihre Existenz war, wenn auch nicht erwiesen, doch nicht unwahrscheinlich; sie beruhete auf Vermuthungen weiser und frommer Männer, denen man auch sonst unbedingt zu folgen gewohnt war, man durfte sie daher ohne Gefahr voraussetzen. Aber dennoch waren ihre Namen nicht durch eine heilige Offenbarung mitgetheilt, sie galten daher nicht für völlig sicher, an jene Vermuthungen durften sich andre anreihen. Man konnte ihre Zahl erweitern, die Gränzen ihrer Aufgaben und die Attribute ihrer Thätigkeit abweichend bestimmen oder näher feststellen. Es war eine dichterische Freiheit gestattet. Selbst bei der Gruppe dieser Gestalten, die am häufigsten vorkommt, bei den Tugenden, bildete sich keine unabänderliche Tradition. Gewöhnlich nahm man sieben Tugenden und ebensoviele Laster an. Jene bestanden meistens aus den vier weltlichen Gerechtigkeit, Mässigkeit, Klugheit und Stärke (welche aus Plato's Republik herstammen und durch Marcianus Capella in das Mittelalter eingeführt waren) und aus den drei christlichen Tugenden, Glaube, Liebe und Hoffnung. Die Laster wurden meistens

*) Dante Inf. VII. 77. Par. VIII. 109 setzt ihn offenbar voraus, denn die Fortuna und die Intelligenzen, welche durch die Gestirne auf den Gang der menschlichen Schicksale Einfluss haben, sind selige Geister, von Gott unmittelbar diesen Gebieten vorgesetzt, und haben also Eigenschaften und Geschäfte der Engel.

als die Todsünden: Stolz, Neid, Zorn, Lässigkeit, Geiz, Völlerei, Wollust, bezeichnet. Indessen banden sich die Dichter und die Verfasser der Lehrbücher nicht strenge an Zahl und Namen, sie vermehrten sie, theilten sie anders ein, und selbst in der bildenden Kunst finden sie sich durch andere ergänzt oder ersetzt *). An diese aus der Vorzeit überlieferten reiheten sich dann andre, im Mittelalter erfundene Personificationen, die aber allgemein adoptirt wurden und daher auch einen historischen Charakter erhielten. So die Gestalten des Christenthums oder Glaubens und des Judenthums oder Gesetzes, die wir oft an den Kirchenthüren oder neben dem Gekreuzigten finden; jene mit dem Kreuze oder Kelche, diese mit dem gebrochenen Stabe des Gerichts und mit verbundenen Augen. So ferner die Gestalt der Welt, welche bei deutschen Dichtern mehrmals vorkommt und als eine Frau geschildert wird, die vorne schön und geschmückt, hinten aber verwest und von Würmern zernagt ist. Die Gewohnheit der Personification gestattete es aber auch, dass man nicht bloss Begriffe und Eigenschaften, sondern auch natürliche Dinge in menschlicher Gestalt darstellte, und so die

*) So sind an dem Dom zu Chartres 14 Tugenden oder virtutes (in einem allgemeinern Sinne, als gute Eigenschaften) aufgestellt, unter denen Libertas, Honor, Velocitas, Concordia, Amicitia, Majestas, Sanitas und Securitas durch Inschriften bezeichnet sind. [Didron in den Annal. arch. VI. p. 48 ff.] Statt der gewöhnlichen 7 Laster oder Todsünden: Superbia, invidia, ira, acedia, avaritia, gula, luxuria, giebt Giotto in der Arena zu Padua die Negationen der 7 Tugenden: Injustitia, Ira, Stultitia, Inconstantia, Infidelitas, Invidia, Desperantia. Dante im Purgatorio bringt die Todsünden in gegensätzliche Verbindung mit den in der Bergpredigt verkündigten Seligkeiten, die er zu diesem Zwecke auf 7 reducirt, und in eine entsprechende Ordnung stellt.

heidnischen Flussgötter und ähnliche mythologische Figuren des Alterthums in gewissen Darstellungen beibehielt. Diese betrachtete man natürlich nur als Zeichen, ohne Glauben an ihre Realität, aber dennoch erscheinen sie weniger matt und erzwungen wie ähnliche dichterische Figuren in späteren Werken. Sie reihen sich jenen andern Personificationen an und werden mit ihnen von der gläubigen Stimmung des Zeitalters getragen. Daher nahm man denn auch keinen Anstand, allegorische Gestalten mit völlig historischen oder wahren, z. B. die Natur, die Vernunft, die Tugenden und Laster, die sieben Künste, die Theologie und andre Personificationen mit dem Schöpfer und Christus redend und handelnd in unmittelbare Beziehung zu bringen *).

In der That war die Kluft zwischen jenen erdachten und diesen historischen Gestalten nicht so gross; der Dämmerschein des Ungewissen umgab mehr oder weniger die einen wie die andern. Gott, Engel, Teufel und Dämonen, so fest man an ihre Realität glaubte, waren wenigstens nicht in gemeiner grober Körperlichkeit zu denken. Christus, die Jungfrau, die Apostel und Evangelisten, die Propheten und Könige des alten Testaments, die Heiligen wurden zwar in der Hülle ihres irdischen Leibes, die sie einst getragen, gedacht und dargestellt, aber doch mit dem Gefühle, dass sie jetzt selige Himmelsbewohner, in dem Zustande der Verklärung und Unverweslichkeit, geistige Wesen, wie die Engel, seien. Dies litt auch keine Beschränkung, wenn diese Heiligen der

*) In dem berühmten unter dem Namen Anticlandianus bekannten allegorischen Gedichte des Alanus ab Insulis (1114—1202). In der prosaischen Vision desselben Verfassers: De planctu naturae kommen ähnliche Allegorien vor (Opp. ed. de Visch. 1654.).

nächst vorhergegangenen Zeit angehörten. Denn auch in den Begebenheiten des Tages ahnete man ein beständiges Eingreifen höherer Mächte, ein Geheimniss, das wichtiger und interessanter war als die gemeine Erscheinung an sich selbst. Auch sie umgab ein poetischer Duft, welcher die Härte der Wirklichkeit milderte und dem Gewöhnlichen einen Schein des Wunderbaren lieh. Alle die Umstände, welche das praktische Leben unsicher und mangelhaft machten, die Haltungslosigkeit der Charaktere und die Zufälligkeit der Ereignisse, waren dieser poetischen Stimmung förderlich, und selbst die geringe Kenntniss der Natur, indem sie eine scharfe Auffassung des wirklichen Hergangs erschwerte, gestattete der Phantasie eine grössere Einwirkung. Wenn hierdurch die historischen Gestalten an der idealen Freiheit der überirdischen Wesen Theil nahmen, so hatten andrerseits diese ein historisches Element. Denn vermöge des überall vorherrschenden traditionellen Charakters dachte man sich auch die Engel und selbst die allegorischen Personificationen nur in herkömmlicher, überlieferter Form. Es gab keine Scheidewand; Idee und Wirklichkeit gingen beständig in einander über, und die Erscheinungen, welche sich nicht in solcher Weise auffassen liessen, also namentlich die der unmittelbaren Gegenwart, wurden in höherer ideeller Beziehung so gut wie gar nicht berücksichtigt*).

Wie tief diese Mischung des Idealen und Realen in der Auffassung des Mittelalters begründet war, erkennt

*) So sind in den Gedichten des Alanus und in den Triumphen des Petrarca eine Menge historischer Gestalten, aber fast alle sind aus der antiken Geschichte genommen. Nur Dante macht bekanntlich eine Ausnahme von dieser Regel.

man am deutlichsten auf einem Gebiete, das ziemlich entfernt von der Kunst zu liegen scheint, im Innern der scholastischen Philosophie. So lange die Scholastik herrschte, bestanden in ihr zwei Parteien, die sich heftig bekämpften, die Realisten und die Nominalisten. Es handelte sich um das Wesen der Universalia, der allgemeinen Begriffe, z. B. der Gattungen, Eigenschaften u. s. f., und um das Verhältniss dieser Abstractionen zu den wirklichen, individuellen Dingen. Da diese Begriffe ewig sind, die einzelnen Dinge aber vergänglich, so glaubte man jenen ein selbstständiges höheres Dasein beilegen zu müssen. Es knüpfte sich daran der Gedanke von der Herleitung aller Dinge aus Gott, wo man denn geneigt war, die Universalien als unmittelbarere, geistigere Schöpfungen ihm näher zu stellen, als die ihnen untergeordneten einzelnen Dinge. In diesem Sinne behauptete man, dass die Universalien eine reale Existenz in der Natur der Dinge hätten. Andere fanden dies widersinnig und nahmen an, dass sie blosse Namen seien, die nur im denkenden Geiste existirten. Die Anhänger dieser letzten Meinung hiess man deshalb Nominalisten, jene ersten aber, weil sie den Universalien Realität beilegten, Realisten*). Nichts ist geeigneter,

*) Vinc. Bellov. fasst die Streitfrage dahin: Utrum habeant universalia esse in rerum natura an non (s. solum in intellectu). Tennemann VIII. 477, 478. Eine deutlichere Anschauung giebt die Art wie Occam (daselbst S. 846) den Realismus definirt, als die „opinio, quod quodlibet universale univocum est quaedam res existens extra animam realiter, distincta realiter a quolibet singulari et a quolibet alio universali.“ Et ita quot sunt universalia praedicabilia, tot sunt res realiter distinctae, quarum quaelibet realiter distinguitur ab alia. — Man kann beide Parteien auf Plato (als den Urheber des Realismus) und Aristoteles (als Nominalisten) zurückführen, und man that dies schon im Mittelalter (Joh. v. Salisbury bei Brucker hist. crit. III. 904) aber

den gewaltigen Unterschied der modernen Weltauffassung von der des Mittelalters aufzudecken, als eben dieser Streit. Wir begreifen kaum, wie es möglich ist, über Existenz oder Nichtexistenz dieser Gemeinbegriffe zu zweifeln; wir wissen, dass sie eine relative Wahrheit haben, und daher nicht leere Namen sind, dass sie aber aus dem einheitlichen Wesen des Gedankens nicht heraustreten, und nicht selbstständig existiren, sondern nur als Wellen des grossen Geistesstromes vorübergehend auftauchen und wieder darin verfliessen. Nicht so das Mittelalter; ihm war dieser Zweifel eine Lebensfrage. Die Lehre der Nominalisten schien den Theologen bedenklich, man befürchtete, dass durch dieselbe das geistige Wesen sich als eine unterschiedslose Substanz gestalten würde, man argwöhnte sogleich eine schädliche Anwendung auf die Lehre von der Trinität; der Nominalismus wurde daher auf Synoden geprüft und der Ketzerei beschuldigt*). Allein ebenso konnte der Realismus auf widersinnige und unchristliche Consequenzen getrieben werden**). Andere stellten daher vermittelnde Formeln auf, welche die Schroffheit beider Doctrinen mildern und sie mit den Wahrheiten der Religion und der Natur in

man muss dann nicht vergessen, dass die feinen geistigen Ideen der Griechen bei den Scholastikern zu festen Gestalten erstarrten.

*) Tennemann a. a. O. S. 174. — Weltkluge Männer betrachteten daher diese Lehren als eine Unvorsichtigkeit. So Otto von Freisingen (de gest. Frid. I. c. 47) von Abälard (der doch selbst als Gegner des äussersten Nominalismus auftrat): Sententiam ergo vocum s. nominum in naturali tenens facultate non caute Theologiae admiscuit.

**) So erfahren wir von Johann von Salisbury, dass es Realisten gab, welche annahmen: rem universalem aut unam numero esse aut omnino non esse. Tennemann a. a. O. S. 340. Sie neigten mithin zum Pantheismus.

Einklang bringen sollten*). Allein ihr Bemühen war vergeblich, der Streit wiederholte sich stets unter anderen Formen, er hörte nicht eher auf, als bis der Geist des Mittelalters selbst unterging**).

Im Ganzen war indessen der Realismus vorherrschend, er sagte der Theologie, man kann sagen der Andacht des Zeitalters, am meisten zu. Die Universalien erschienen als Vorstände einer ganzen Klasse von untergeordneten Abstractionen und wirklichen Dingen, sie waren daher in der That ganz ähnliche Begriffe wie die Tugenden, und man hätte sie, wenn sie etwas weniger unpraktisch gewesen wären, ebensogut wie diese den Engeln anreihen können. Aber auch abgesehen von der religiösen Beziehung führte schon die Form des scholastischen Denkens auf dasselbe Resultat. Wenn man den Sätzen in ihrer festgestellten Form eine unbedingte, nicht von der Subjectivität abhängige Wahrheit zuschreibt, wie historischen Nachrichten, ist es in der That consequent, auch die Begriffe, welche als Subjecte in diesen Sätzen erscheinen, als geistige Individualitäten und selbstständige Existenzen zu bezeichnen. Dies lag so sehr im Wesen des scholastischen Denkens, dass auch die Nominalisten selbst in ein ähnliches realistisches Verfahren verfielen. Indem sie die feinsten Abstractionen, z. B. Wesenheit, Qualität, Verhältniss, Handlung, Leiden u. s. f. aus

*) So milderte Thomas von Aquin die Behauptung der Realität dadurch, dass er den Universalien nur ein esse immateriale zuschrieb. Tennemann a. a. O. S. 560.

**) So erklärten noch auf dem Ketzergericht über Johann von Wesel im J. 1479 die theologischen Beisitzer: Si universalia quisquam realia negaverit, existimatur in spiritum sanctum peccavisse, immo contra Deum, contra religionem christianam deliquisse. Ullmann Joh. Wessel. S. 119.

dem flüssigen Zusammenhange herausrissen und zum Gegenstande ihrer Betrachtungen machten *), indem sie dieselben mit neuerfundenen, volltönenden lateinischen Kunstwörtern belegten, gleichsam tauften, mit Kunstwörtern, die wegen des mangelnden Artikels dem an die Nationalsprachen gewöhnten Ohre völlig wie Eigennamen klingen mussten, hatten sie dieselben schon zu dem Range selbstständiger Gedankenwesen erhoben. Wenn man ihnen nun auch das Prädicat der Realität oder Existenz absprach, so behielten sie doch als Subjecte dieses Urtheils einen Schein von Wesenheit. Daher nannte man sie auch Nomina, gleichsam Namen, denen die Person abhanden gekommen war. Auch die Benennung der Parteien ist charakteristisch für den Unterschied der damaligen Denkungsweise von der unsrigen; wir würden gerade die Nominalisten, weil mehr an der gemeinen Wirklichkeit hangend, Realisten, diese aber, weil blossen Gedanken Existenz verleihend, Idealisten genannt haben. Man sieht, der Unterschied besteht darin, dass wir von den wirklichen Dingen, jene von den ideellen ausgehen, dass uns jene gewiss, diese problematisch erscheinen, während es dort umgekehrt war. Freilich war dieser Idealismus nicht von der reinsten Art, weil er die Gedanken ihrer Flüssigkeit beraubte, so dass statt der Einen Idee mehrere ideelle Dinge entstanden; allein eben dadurch erhielten diese Gedankendinge nur

*) Qualitas, Quantitas, Quidditas, Haecceitas, relatio, actio, passio u. s. f. Nach Duns Scotus (Tennemann a. a. O. S. 741) besteht jedes Ding aus der Quidditas und Haecceitas, d. i. aus der Gattung und Singularität, z. B. Petrus aus der Humanitas und der Petreitas. Die höchste Spitze der Erstarrung der Begriffe war die s. g. Kunst des Raymund Lullus der sie auf bestimmte Zahlen und Ordnungen reduciren, und durch ein mechanisches Verfahren die grössten Probleme lösen zu können glaubte.

umsomehr einen Schein äusserer Festigkeit und sinnlicher Gewissheit. Diese fehlerhafte Eigenschaft des Denkens hing mit einer Thätigkeit der Phantasie zusammen, welche während der Arbeit des Gedankens die Vorstellung von sinnlichen Dingen und von geistigen Wesen unterschob.

Mehr als an allem Andern können wir hieran die geistige Eigenthümlichkeit des Mittelalters erkennen und uns die innere Ruhe und Einheit der Gemüther erklären. Die Seelenkräfte, so gesteigert ihre Aeusserungen waren, hingen doch noch innig zusammen; die vermittelnde Phantasie theilte dem Verstande etwas von der Frische und Kraft des Gefühls, dem Gefühle etwas von der Feinheit des Verstandes mit. Die Gedanken verkörperten sich zu erscheinenden Gestalten, die wirklichen Dinge verflüchtigten sich zu idealen Erscheinungen. Die Gegensätze des Geistigen und Sinnlichen, die im Leben weit auseinander gingen, liefen im tiefsten Grunde der Seele zusammen, sie gaben für die Anschauung nicht parallele Reihen, die sich unberührt lassen, sondern divergirende Linien, die gerade deshalb im äussern Leben durch einen weiten Raum getrennt schienen, weil sie in ihren tiefsten Wurzeln zusammenhingen. Daher war denn innerlich Frieden, während äusserlich der Kampf tobte; das Auge des Glaubens sah jenseits der Nebel sündlicher Verwirrung die Welt als das Werk Gottes ruhig vor sich ausgebreitet, Erde und Himmel als das Spiegelbild göttlicher Eigenschaften, und die Engel des Herrn niedersteigen, um seine Beschlüsse auszuführen und selbst die Sünde seinem Willen dienstbar zu machen. Aus diesem Glauben und aus der geistigen Anlage, auf welcher er beruhte, ergab sich die Freudigkeit und Sicherheit, das Wohlgefühl,

das wir an den höhern Erzeugnissen des Mittelalters wahrnehmen.

Der Glaube hatte hier eine andere Bedeutung als die, in welcher wir ihn aufzufassen pflegen; er beruhete nicht bloss auf einer subjectiven, durch göttliche Gnade oder persönliches Gefühl entstandenen Ueberzeugung, sondern auf der breiten Basis von Natur und Geschichte. Man setzte als gewiss voraus, dass alle Dinge eine Bestätigung der Offenbarung enthielten, man glaubte diese so oft wirklich zu erkennen, dass man auf ihr Dasein in allen andern noch unerklärten Erscheinungen schliessen musste. Ein Zweifel an der Wahrheit dieses von allen Seiten bestätigten Glaubens war daher nicht denkbar, er hätte aller Erfahrung Hohn gesprochen.

Allein so fest dieser Glaube begründet war und so viel Gelegenheit sich zu bewähren ihm das Leben darbot, so hatte er doch das Bedürfniss einer objectiven Anschauung in einem eigens dazu bestimmten Organ. Die Kirche gab sie noch nicht, denn dieser Volksglaube ging weiter als sie, er begnügte sich nicht mit der blossen Unterwerfung unter die Autorität des Wortes, er umfasste die Welt, die jene in ascetischer Strenge vermied, wollte gleichsam mit Leib und Seele die Wahrheit und Schönheit des göttlichen Reiches empfinden.

Am nächsten bot sich dazu das ordentliche Organ objectiver Erkenntniss, die Wissenschaft dar; man strebte daher den grossen Zusammenhang vollständig zu übersehen, ihn in der Natur und Geschichte so wie im menschlichen Geiste aufzuzeigen, den Organismus der Welt im Ganzen zu überblicken. Auch hier kam eine aus der Vorzeit überlieferte Form dem Bedürfnisse entgegen. Schon jene Werke der römischen Grammatiker, auf

welchen im Anfange des Mittelalters aller Unterricht beruhte, waren Encyklopädien, welche das Gesammtresultat der früheren Studien zusammenstellten. Dieser, aus äussern Rücksichten entstandenen Form legte der gläubige Sinn des Mittelalters eine tiefere Bedeutung unter, er gewöhnte sich an sie, weil er in ihr wenigstens einen Anklang an das fand, wonach er sich sehnte, an die Auffassung der Welt in ihrer Beziehung zu Gott. Man suchte daher überall wenigstens der Form nach ein Ganzes zu geben, man hielt es für unmöglich oder unstatthaft, die Dinge vereinzelt zu betrachten, man deutete, wenn man sich des Zusammenhangs nicht völlig bewusst werden konnte, die Endpunkte der Kette, durch welche jeder Gegenstand mit den höchsten Dingen verbunden ist, mit Weglassung der Mittelglieder an, und begnügte sich so einen Auszug oder ein Abbild des grossen Ganzen darzustellen. Jeder Chronist begann mit der Schöpfung und schloss mit dem jüngsten Gerichte, jeder wissenschaftliche Vortrag stellte seine Beziehung zu den höchsten Wahrheiten fest, man kannte den Begriff der Fachwissenschaften nicht, erwartete von dem Gelehrten, dass er Alles wisse*). In der höchsten Blüthe des Mittelalters, als die Kenntnisse schon zu einer gewaltigen Masse angeschwollen waren, gingen dann endlich mehrere Männer mit bewundernswerther Belesenheit und Ausdauer an die Riesenarbeit wirklicher Encyklopädien, welche den Anspruch machten, alle naturwissenschaftlichen, historischen und doctrinellen Kenntnisse nach einem auf

*) In der Grabschrift des Alanus de Insulis heisst es:
Quem brevis hora brevi tumulo sepelivit,
Qui duo, qui septem, qui totum scibile scivit.
Septem ohne Zweifel, die 7 freien Künste, duo wahrscheinlich (Brukker Hist. crit. phil. III 780.) Theologie und Philosophie.

symbolischen Rücksichten beruhenden Systeme zusammen zu stellen. Es scheint meiner Aufgabe förderlich ein Beispiel solcher Behandlung zu geben, um daran den Umfang dieser Weltanschauung zu zeigen.

Ich wähle dazu das Speculum majus des Vincentius von Beauvais aus dem 13. Jahrhundert, der obgleich Mönch, dennoch nicht ganz in klösterlicher Einsamkeit, sondern als Erzieher der Kinder Ludwigs IX. in der Nähe des Hofes lebte.

Er nennt sein Werk Speculum, einen Spiegel, weil es gleichsam ein Bild der Welt gebe, oder weil er darin Alles, was der Spiegelung oder der Erforschung (denn das Wort giebt diesen Doppelsinn) würdig sei, zu vereinigen gesucht habe*). Bei der Ordnung, sagt er in der Vorrede, habe er sich an die der heiligen Schrift gehalten, welche erst vom Schöpfer, dann von den Geschöpfen, dann vom Falle und der Erlösung der Menschen handle. Er sei auch dem Plato gefolgt, der (wie man sage) die Philosophie in die der Natur, des Geistes und der Sittlichkeit (naturalis, rationalis, moralis) eingetheilt habe. Wer recht nachdenke, könne dies auch auf Gott beziehen, welcher die Ursache aller Natur, das Licht aller Einsicht, das Ziel aller Handlungen sei. Daher theilt er denn sein grosses Werk in drei Theile, in das Speculum naturale, doctrinale und historiale**).

Den „Naturspiegel" beginnt er mit der Kenntniss des

*) Vinc. Bellov. Spec. maj. im Prolog: Speculum quidem eo, quod quidquid fere speculatione i. e. admiratione dignum in mundo visibili et invisibili — colligere potui, in uno loco breviter continetur. — Speculum vel imago mundi. —

**) Die vierte Abtheilung, welche spätere Manuscripte und die gedruckten Ausgaben enthalten, das Speculum morale ist als ein untergeschobener, im 14. Jahrh. verfasster Zusatz anerkannt.

Schöpfers, der Dreieinigkeit, der Engel. Auch das Uebersinnliche gehört ihm zur Natur. Dann geht er sofort zur sinnlichen Welt über, indem er sie nach den Schöpfungstagen abhandelt. Zuerst also: Es werde Licht, wobei denn von Lucifer und Dämonen berichtet wird. Bei dem zweiten Schöpfungstage findet alles, was zum Himmel gehört, seine Stelle; die Zeit, der Ton, Farbe, Geruch, die Lufterscheinungen aller Art. Der dritte Tag breitet sich weiter aus; die Wasser, die Erde mit Metallen und Steinen, die Pflanzen aller Art werden in mehreren Büchern erörtert. Der vierte Tag bringt die Lehre von den Gestirnen, der fünfte und sechste die Thiere und zuletzt den Menschen, der nach den Eigenschaften seiner Seele und seines Körpers betrachtet wird. Am siebenten überschauen wir das All, wobei denn der Verfasser die Beziehung auf Gott, wie Alles in ihm und er in Allem sei, nebst vielen schwierigen Fragen erörtert. Da aber alle Dinge für den Menschen geschaffen sind, so führt dies auf ihn zurück; die natürlichen und sittlichen Verhältnisse von Mann und Weib, die Fortpflanzung des menschlichen Geschlechtes und endlich ein rascher Ueberblick über die bewohnte Erde machen daher den Beschluss.

Die zweite grosse Abtheilung, wieder wie die erste aus mehreren kolossalen Folianten bestehend, der „Lehrspiegel“ (Speculum doctrinale) geht von dem Falle des Menschen aus, und hat die Aufgabe, die Wissenschaften kennen zu lehren, welche ihm als Heilmittel mitgegeben sind, um zur Weisheit und Tugend zu kommen. Er beginnt mit den vorbereitenden Lehren, dem Trivium, geht dann zu den praktischen Wissenschaften über, wohin er die Ethik, die Oekonomik, die von der Landwirthschaft und den Hausthieren handelt, die

Politik, mit Einschluss des Rechts, endlich die Mechanik rechnet, wo allerlei Nachrichten von Kleidern, Bauten, Kriegführung aus antiken Schriftstellern beigebracht werden. Die Medicin macht den Uebergang zu den theoretischen Doctrinen, weil sie Beiden angehört. Ihr folgt die Physik, die Mathematik, die Musik und endlich, als das Ziel aller Weisheit, die Theologie.

Die Historie (die dritte grosse Abtheilung) beginnt mit einem Auszuge aus der Schöpfungs- und Naturlehre, geht dann zu den Patriarchen über und findet bei den Söhnen Noah's die Gelegenheit zu einem geographischen Ueberblicke. In der ferneren Erzählung der alttestamentarischen Geschichte werden die wichtigsten Thatsachen der heidnischen Welt eingeschaltet. Namentlich sind ihre Dichter und Philosophen mit Blumenlesen aus ihren Werken und Uebersicht ihrer Systeme aufgeführt. Diese Auszüge werden bei den Lateinern umfassender und schliessen sich so unbefangen an die heiligen Hergänge an, dass die Legende der Jungfrau Maria zwischen Virgil und Horaz zu stehen kommt. Fortan giebt denn die Geschichte der römischen Kaiser den chronologischen Faden, an den sich die christlichen Apostel und Märtyrer, die Kirchenväter und ihre Lehren, aber auch Excerpte aus profanen Schriftstellern anreihen. So geht der Verfasser in das Mittelalter über, wo dann die Heldensage, Utherpendragon und Artus, Ganelon und die Schlacht von Roncevalles, andrerseits aber auch manche Wundergeschichten ihre Stelle erhalten. Die Kreuzzüge erscheinen merkwürdigerweise keineswegs als ein sehr bedeutendes Ereigniss, der Autor weiss viel von unreinen Beweggründen zu sagen, auch ist er bei den Kämpfen der deutschen Kaiser mit den Päpsten ziemlich

unparteiisch. So endlich in seine Gegenwart gelangt, bemerkt er, dass viele Zeichen der nahen Ankunft des Antichrists vorhanden seien, zählt diese ausführlich auf, und schliesst mit der Beschreibung des jüngsten Gerichtes.

Für eine Zeit, die das Bedürfniss kritischer Sichtung und Feststellung noch nicht hatte, war diese Arbeit in der That von grossem Werthe. Sie gewährte einen Ueberblick, hob die Beziehungen der Dinge untereinander und zum Ganzen heraus, und erleichterte es bei späterer Entdeckung neuer Einzelheiten, den Gesichtspunkt zu finden, unter welchem sie zu betrachten waren. Auch giebt der Verfasser, obgleich er oft sein System nur wie ein Fachwerk behandelt, in dem alles Material untergebracht werden müsse, doch in Uebergängen und Zusammenstellungen manche Andeutung, die von Künstlern und symbolischen Schriftstellern nicht unbenutzt blieb. Endlich diente es zur Bestärkung im Glauben, dass man auf so umfassende Werke, als auf begründete Zeugnisse von der Einheit des Alls, hinweisen konnte. Allein tiefere Geister konnten sich dabei nicht beruhigen. Diese Zeugnisse waren doch nur menschliche, unzuverlässige, und genügten umsoweniger, als die wichtigsten Fragen dabei unbeantwortet blieben.

Sie schlugen daher einen andern Weg ein, sich die volle Anschauung des göttlichen Wesens zu verschaffen, den Weg der Mystik. Sie erwarteten nicht neue Offenbarungen, sondern hielten dafür, dass das grosse Weltgeheimniss bereits offenbart sei, sie suchten die Ursache des Nichterkennens nur in uns, in unserer Weise des Denkens und Fühlens oder in unserer moralischen Schuld. Daher traten sie mit der Behauptung auf, dass es ausser

der sinnlichen und verständigen Betrachtung eine dritte, höhere gäbe, welche, indem sie sich sammele und von allem Menschlichen losreisse, mit unmittelbarer göttlicher Hülfe zum Anschauen Gottes sich aufschwinge*). Sie forderten also eine tiefere, innigere Erkenntniss, eine grössere Lebendigkeit, welche alle Dinge zusammen in deutlicher Anschauung sich vergegenwärtige**), und nahmen dabei ausdrücklich alle Seelenkräfte in Anspruch, besonders auch die Einbildungskraft, indem sie durch die sinnlichen Dinge, vermöge ihrer Aehnlichkeit mit den übersinnlichen, eine Anschauung der letzten erhalte***). Die Natur war ihnen ein Spiegel, in welchem wir Gottes Sein und Wesen anschauen können, oder ein Wachs, in welchem die göttlichen Ideen abgedruckt seien †). Sie lehrten, dass die Dinge nur Zeichen seien, die Gottes Wesen andeuteten, sie erklärten jeden, der sie anders betrachte, für einen stumpfsinnigen Träumer ††). Sie versuchten also die symbolische Anschauung zum Princip eines wissenschaftlichen Systems zu erheben, sie

*) So der h. Bernhard v. Clairveaux (bei Schmid Mysticismus des Mittelalters. Jena 1824. S. 196.) Speculativa est consideratio se in se colligens et quantum divinitus adjuvatur, rebus humanis eximens ad contemplandum Deum.

**) Richard v. S. Victor (bei Schmid a. a. O. S. 292.) Contemplatio est vivacitas illa intelligentiae, quae cuncta in palam habens manifesta visione comprehendit. Der h. Bernhard bezeichnet sogar diese lebendige Anschauung als einen Rausch: ut divino ebriatus amore animus, oblitus sui, totus pergat in Deum. S. 271.

***) Richard v. S. Victor bei Schmid a. a. O. S. 356.

†) Bonaventura bei Tennemann. Gesch. d. Philos. Th. 9. S. 543, 537.

††) Gerson, tom. 4 p. 816 bei Rixner, Handbuch der Gesch. d. Phil. II. 182. Quicunque non accipit res, prout sunt signa Deum significantia, is merito dicitur non intelligens et hebes, imo quasi somniator phantasticus, utpote qui in vigilia inepte signa phantasmatum pro rebus ipsis suscipit et habet.

versuchten zu schauen, wo das Volk nur ahnete und glaubte. Die Reihe dieser Mystiker beginnt im Anfange des Mittelalters und zieht sich durch alle Jahrhunderte hindurch *), aber sie bildeten keine bleibende Schule, sondern stehen vereinzelt. Um zu der vollen Einheit nach der sie strebten zu gelangen, mussten sie der Erfahrung und dem Verstande Gewalt anthun; sie gaben daher nur geistreiche Sätze von bedingter Wahrheit und waren in Gefahr, die nothwendige Scheidung der Dinge aufzuheben, Gott und die Welt, Gutes und Böses in wüster Mischung zu verwirren und die Natur als ein wesenloses Spiel andeutender Erscheinungen zu behandeln. Daher begünstigte die Kirche die Mystik nicht, und warf ihr eine pantheistische Tendenz vor, während der grosse Haufe sich auf ihre Gedankentiefe nicht einlassen konnte. Allein dennoch sprach sie den Grundgedanken der gläubigen Anschauung mit solcher Innigkeit aus, war der christlichen Sehnsucht nach der Einheit mit Gott so natürlich, dass ihr Bestreben nicht ohne Frucht blieb. Wenn sie auch keine wissenschaftliche, allgemein gültige Begründung des Glaubens gewährte, so gab sie doch Anschauungen, welche Einzelne benutzten, und es strömte

*) Der tiefsinnige Johannes Scotus Erigena, mit dem Schmid die Reihe der Mystiker eröffnet, ist auch der erste bedeutende Philosoph, und ebenso tritt am Schlusse des Abschnitts, im Anfange des 15. Jahrhunderts, wieder bei Gerson ein bedeutendes mystisches System auf. Zwischen beiden zieht sich die mystische Tradition ununterbrochen fort, aber ohne bedeutenden Einfluss auf die Entwickelung der Wissenschaft, indem sie entweder wie bei Wilhelm von Champeaux und Amalrich von Chartres als Pantheismus verrufen wird, oder wie bei Hugo und Richard von S. Victor, und noch mehr bei dem heil. Bernhard von Clairveaux, ganz auf das religiöse Gebiet übertritt. Vergl. Tennemann a. a. O. S. 168 und 316 und Rixner a. a. O. S. 67.

aus den verborgenen Kreisen der Mystiker beständig eine wohlthätige Wärme in das Leben über, die es vor der Erstarrung in scholastischer Form bewahrte.

Die scholastische Philosophie und die Mystik waren in der That Gegensätze; jene zersplitterte das einige Wesen des Gedankens, während diese die nothwendigen Unterschiede aufhob. Allein dennoch waren beide der Symbolik unentbehrlich. Sie hatte die Voraussetzung jener innern Einheit, welche die Mystik lehrte, zur Grundlage, aber ihre Form war die des logischen Schlusses, welchen die Scholastik feststellte. Jene war nöthig, um ihr Wärme und Lebendigkeit zu erhalten, diese um Bild und Gedanken scharf zu sondern und die Reinheit ihres Einklangs zu sichern. Es war hier dasselbe Bedürfniss, welches auf sittlichem Boden die Hinneigung zu festen Standesregeln erzeugte; das weiche Gefühl suchte einen festen Halt. Die Symbolik, so innig man auch von ihrer Wahrheit im Allgemeinen überzeugt war, beruhete doch im Einzelnen auf blosser Vermuthung, die leicht als ein willkürliches Spiel mit dem Heiligen erscheinen konnte, wenn sie sich nicht in strenge Form kleidete, gleichsam mit feierlichen, gemessenen Schritten sich dem Altare näherte.

Fast hätte man eine Wissenschaft gefunden, welche mit innerer Consequenz das mystische Element und die scholastische Strenge verband, nämlich die Mathematik oder doch die mathematische Physik. Wir finden eine merkwürdige Stelle des berühmten Roger Baco, welche darauf hindeutet. Indem er nämlich die Optik, die er mit dem Namen Perspective bezeichnet, neu begründen und einführen will, schildert er sie als das allgemeine Bild göttlicher Wirksamkeit. Denn alle Dinge,

lehrt er, entständen durch die Einwirkung der thätigen Kräfte auf die leidende Materie und durch die weitere Wechselwirkung, welche von diesen ersten Erzeugnissen ausgehend die Arten und Eigenschaften der Dinge hervorbringe. Die Gesetze dieser Wechselwirkung könne man am Lichte erkennen, während sie doch im ganzen Weltgebäude dieselben sein müssten, so dass die Perspective das Mittel zur Erkenntniss von allem Uebrigen werde*).

Das wurde sie in ihrer wissenschaftlichen Gestalt nun freilich nicht; die mathematischen Studien gediehen nicht, so lange die Scholastik blühte. Beide waren der Methode nach völlig übereinstimmend, atomistisch, verständig, strenge beweisend und in Schlüssen fortschreitend; sie unterschieden sich nur durch die Axiome, von denen sie ausgingen. So lange man aber jene Methode auf die inhaltschweren Lehren der Schrift anwendete, konnte man sich nicht entschliessen, sich mit den stoffarmen Grundsätzen, in denen die Mathematik ihren festen Boden hat, bleibend zu beschäftigen. So weit ging die Abstraction nicht, man verlangte reichern, kräftigern Stoff, eine unmittelbare Beziehung auf die Persönlichkeit Gottes und auf die menschliche Natur.

Aber die Symbolik, welche in der Beschaffenheit des Lichts das beste Gleichniss für Gottes Wirken erkannte, konnte gegen die mathematischen Gesetze, die sich im

*) Nach dem Manuscripte mitgetheilt von Wood Histor. Univers. Oxon. I. 122: Omnia universim sciri per perspectivam. Quoniam omnes actiones rerum fiunt secundum specierum et virtutum multiplicationem ab agentibus hujus mundi in materias patientes; et leges hujusmodi multiplicationum non sciuntur nisi a perspectiva, nec alibi sunt traditae adhuc, cum tamen non solum sint communes actioni in visum, sed in omnem sensum et in totam mundi machinam et in coelestibus et in inferioribus.

Lichte unverhüllt zeigen, nicht gleichgültig bleiben. Jener Gedanke, den Roger formulirte, lag ihr unbewusster-weise zum Grunde; sie beruhete auf einer der Perspective ähnlichen Vorstellung, indem sie sich Gott als den strahlenden Mittelpunkt des Universums dachte und die grössere oder geringere Bedeutsamkeit der Dinge wie die abnehmende Kraft gebrochener und reflectirter Lichtstrahlen auffasste. Daher trat auch, je mehr sie ausgebildet wurde, diese perspectivische Beziehung immer deutlicher hervor, wie sie denn in Dante's Paradies fast unverhüllt ausgesprochen ist. Mindestens aber gab die Form des logischen Schlusses, der ja ebenfalls die Antithese durch mehrfache Beziehungen vermittelt und so einem Abschlusse entgegenführt, eine Erinnerung an jenen tiefern Gedanken der perspectivischen Herleitung aller Dinge aus Gott und wurde schon deshalb mit Vorliebe behandelt.

Jede dieser wissenschaftlichen Bestrebungen enthielt also eines der Elemente, welche die symbolische Weltordnung verschmelzen wollte; die Encyklopädie die Fülle des irdischen Stoffes, die Mystik den Gedanken der vollen ungetrübten Einheit, die Scholastik und die Mathematik das Gesetz der Form, unter welcher die Mannigfaltigkeit auf eine Einheit zurückgeführt werden konnte. Alle zusammen gaben daher eine Anregung, sich das Ganze vorzustellen, aber auch zugleich den Beweis, dass es auf dem Gebiete des Wissens keine Gestalt gewinnen könne, weil jedes dieser Elemente in seiner Einseitigkeit die anderen ausschloss.

Nur durch die Kraft des individuellen Gefühls konnten sie also verschmolzen werden; aber die gewöhnlichen Aeusserungen desselben waren zu unvollkommen,

zu sehr von der Zufälligkeit des Augenblicks getrübt, um eine befriedigende Anschauung zu gewähren. Daher musste man nothwendig nach einer Aeusserung des Gefühls in überlegter, allgemein gültiger Form suchen, wie sie eben nur die Kunst schaffen konnte; es waren also die dringendsten Antriebe für sie vorhanden, sie war eine Lebensaufgabe der Zeit.

Sechstes Buch.

Die Kunst des Mittelalters diesseits der Alpen.

Erstes Kapitel.

Grundzüge der Architektur des Mittelalters.

Bei den Griechen entwickelten sich alle Künste fast in gleicher Vortrefflichkeit, wenigstens die Poesie, die Baukunst und die Plastik stehen auf derselben Höhe; dem Mittelalter war dies nicht vergönnt, hier hat die Architektur unbestritten den Vorrang. Auch ergeben sich die Gründe dieser Erscheinung schon aus unsern bisherigen Betrachtungen. Die Poesie litt durch den Zwiespalt der Sprache und der Nationalität; in lateinischen Worten fand das natürliche Gefühl, wenn es überhaupt durch den Schulstaub nicht erstickt war, keinen genügenden Ausdruck; den Nationalsprachen aber fehlte die Durchbildung des Gedankens, ihre Dichtungen sind entweder einfache, selbst grossartige, aber doch rohe Naturlaute, oder sie tragen die Spuren des innern Bruches, sie erheben sich nicht über einen bald liebenswürdigen und naiven, bald kühnen Dilettantismus, und athmen jene höhere Ruhe und Befriedigung nicht,

welche wahren Kunstwerken eigen ist, und welche das Mittelalter selbst im tiefsten Grunde des Bewusstseins empfand. Der Musik fehlte schon die theoretische Grundlage, die nur durch feine, wissenschaftliche Beobachtung der Natur und durch mathematische Studien erlangt werden kann; sie haftete an den antiken Ueberlieferungen, die doch für den Ausdruck des christlichen Gefühls unzureichend waren. Ihr fehlte aber auch die geistige Grundlage, die Reife und Freiheit des Gemüths, welche es ermuthigt, seine innersten, dem Worte versagten Empfindungen in Tönen auszuhauchen; sie kam daher über die Extreme kirchlicher Feierlichkeit und eines gewaltsamen, rohen Gefühlsausdruckes nicht hinaus. Auch der Malerei und Plastik stand nicht bloss die unvollkommene Kenntniss der Natur, sondern noch vielmehr der Mangel einer festen Sitte, welche vollkommene Entwicklung des Charakters und den Ausdruck des Seelenlebens in der äussern Erscheinung gestattet, entgegen. Die Architektur konnte alle diese Erfordernisse entbehren und hatte neben diesem negativen Vorzuge den positiven, dass alle Eigenschaften der Zeit ihr zu Statten kamen, auf sie hinwiesen. Sie konnte jenes perspectivische Bild des Universums darstellen, das der frommen Anschauung vorschwebte; sie sprach den mystischen Gedanken aus, ohne die Realität der Dinge zu verletzen, gab eine grosse Encyklopädie ohne Oberflächlichkeit und Willkür; sie löste die Aufgabe, atomistische Stoffe zu einer Einheit zu verschmelzen, mit grösserm Glücke als Staat und Kirche, ihr war es gegeben, individuelle Glieder leicht in allgemeiner Ordnung zu verbinden. In ihr fanden der klare Verstand der Scholastik, das tiefe, dunkle Gefühl, die kühne Phantasie ungehemmte und harmonische Wirksamkeit.

Daher wandten sich dieser Kunst, so wenig die Jahrbücher davon melden, die edelsten Kräfte zu und machten sie allmählig zur grössten Erscheinung ihres Zeitalters und zu einer der bedeutendsten der Kunstgeschichte, wenn nicht der Geschichte überhaupt.

Diese Bedeutsamkeit zeigt sich auch schon in ihrer historischen Gliederung; während die Baukunst der meisten Völker ein kurzes, zwischen dem Werden und dem Verfall einförmig hinfliessendes Dasein hat, entwickelt sich die des Mittelalters, wie einst die griechische, zu einem reifen Leben mit verschiedenen Gattungen und Stylen von eigenthümlichem Charakter. Schon hier aber zeigt sich ein charakteristischer Unterschied zwischen diesen beiden hervorragenden Perioden der Kunst. Bei beiden kreuzen sich zwar das geographische und das chronologische Element, aber hier ist dieses, dort jenes vorherrschend. In der griechischen Kunst repräsentiren die Baustyle zunächst die Verschiedenheit der Volksstämme und ihrer Wohnsitze, in der des Mittelalters zunächst die Entwickelungsstufen. Zwar ist auch in der griechischen Architektur das Chronologische nicht zu übersehen; eine dunkle Vorzeit ging dem dorischen und ionischen Style voraus, und der korinthische blühete erst, als der dorische seine schönste Epoche hinter sich hatte. Allein dieser chronologische Unterschied ist unbedeutend und verschwindet, weil alle drei Style sich später in gleichzeitiger Geltung erhielten; sie erscheinen wie Brüder derselben Familie. Dagegen ist im Mittelalter, obgleich die geographische Basis so sehr viel breiter war, und nicht bloss, wie dort, einzelne Stämme derselben Sprache unter gleichem Himmelsstriche, sondern ganze durch Stammesmischung und klimatische Verhältnisse

höchst verschiedene Nationen umfasste, dennoch das Räumliche untergeordnet. Zwar findet sich eine grosse Mannigfaltigkeit der Formen, und das klimatische Element hat wohl einigen Einfluss darauf, aber Persönlichkeiten und andre Zufälligkeiten wirken noch stärker ein und die Variationen sind zu schwankend, um sich zu Gattungen zu gliedern. Hier wie auch sonst in der Geschichte des Mittelalters ist das Mittelglied zwischen dem Allgemeinen, der ganzen Christenheit angehörigen, und dem völlig Individuellen schwer zu entdecken.

Dagegen finden sich verschiedene Baustyle der Zeit nach aufeinanderfolgend, die Bauten der verschiedenen Perioden unterscheiden sich in allen Ländern fast in gleicher Weise, der Fortschritt ist ein gemeinsamer. Die Christenheit bildete auch hier ein Ganzes; sie hatte sich von dem Haften an der Nationalität losgesagt, sie strebte nach dem Vollkommenen mit Bewusstsein, und dies Bestreben vereinigte die Länder. Dazu kam, dass das architektonische Ideal, welches dem Geiste vorschwebte, ein höchst künstliches war und eine schwierige Structur in Anspruch nahm; man musste nach Mitteln suchen, und ergriff gern, was in andern Ländern gefunden wurde. Das Grundprincip des jedesmaligen Styls ist daher allen Völkern des christlichen Verbandes gemeinsam; die klimatischen oder historischen Eigenthümlichkeiten verbergen sich dem Auge, wenn sie mit diesem Princip harmoniren, und treten nur dann hervor, wenn dies weniger der Fall ist, also meistens als Inconsequenzen oder Unvollkommenheiten. In gewissem Sinne hat jedes Land seine besondere Baugeschichte, weil in jedem die verschiedenen Formen bald früher bald später, bald durch ursprüngliche Erzeugung bald durch Mittheilung

in Ausführung kamen. Allein da die Arbeit eine gemeinsame war, so ist die Baugeschichte jedes Landes nur ein willkürlich begränztes Fragment der gesammten, innerlich zusammenhängenden Geschichte. Die nationalen Verschiedenheiten gehören daher nicht in die allgemeine Schilderung der Architektur, sondern finden ihre Stelle erst in der chronologischen Erzählung, je nachdem eines oder ein anderes der Völker mehr in den Vordergrund der Geschichte tritt. Nur dort kann das reiche und anziehende Bild mannigfaltiger Wechselwirkungen in diesem Völkerverbande vorgelegt werden.

Eine Ausnahme ist indessen zu machen. Die nordischen Völker, Deutschland, England und Frankreich bilden den eigentlichen Schauplatz dieser architektonischen Thätigkeit; Skandinavien und Spanien schliessen sich daran an. Italien dagegen nimmt eine abgesonderte Stellung ein; es erfährt wohl Einflüsse von jenen, aber mit geringer Empfänglichkeit für den innern Geist des Strebens, aus dem sie hervorgingen. Es trägt ein, wenn auch noch nicht entwickeltes, Selbstgefühl in sich und geht einen selbstständigen Gang. Diese Verschiedenheit Italiens von jenen andern Ländern ist übrigens nicht bloss kunstgeschichtlich, sondern findet sich auch in andern geistigen Beziehungen, man ist stillschweigend gewöhnt, wenn man vom Mittelalter spricht, dabei vorzugsweise an die nordischen Länder zu denken. Auch ich werde daher zunächst nur von diesen sprechen und die gesammte Kunstgeschichte Italiens im Mittelalter später gesondert betrachten.

In diesen nordischen Ländern unterscheiden wir schon bei oberflächlichem Ueberblicke zwei sehr verschiedene Klassen von Gebäuden; die eine hat noch mehr aus der

römischen Architektur beibehalten und wendet den Rundbogen an, die andere ist höchst eigenthümlich, von der Antike in allen Stücken abweichend und hat in dem ausschliesslichen und consequenten Gebrauche des Spitzbogens ein leicht fassliches, wenn auch nicht erschöpfendes Kennzeichen. In der Benennung dieser Style hat man geschwankt; der Sprachgebrauch scheint sich jetzt dahin festzustellen, jene erste Bauweise mit dem Namen des romanischen, die zweite mit dem des gothischen zu bezeichnen*).

*) Den romanischen Styl nannte man früher byzantinisch oder auch wohl lombardisch, in der irrigen Voraussetzung, dass er in Byzanz oder in der Lombardei entstanden und von da in unsre Länder gekommen sei, oder bezeichnete ihn, weil bei gewissen dazu gehörigen Bauten sich nichts aufzeigen lässt, was ein charakteristischer Bestandtheil der antiken Architektur wäre, mit dem unbestimmtern Namen des Vorgothischen oder des Rundbogenstyls. Indessen ist der Name: romanisch ohne nachtheilige Nebenbedeutung und besser geeignet, einen gleichförmigen Sprachgebrauch herbeizuführen. Derselbe Grund spricht für die Beibehaltung des Wortes: Gothisch. Allerdings war dies zuerst ein Ausdruck der Geringschätzung, welchen die Italiener des 16. Jahrh. von allen Arbeiten des Mittelalters mit Beziehung auf die Gothen als die vermeintlichen Zerstörer des guten antiken Geschmacks in Italien, brauchten. Allein man darf sich nicht wundern, wenn auch hier wie in andern Fällen der ursprünglich ungünstige Name sich mit veränderter Bedeutung erhält. Ein Missverständniss ist nicht zu befürchten, da Jedermann weiss, dass dieser erst im 13. Jahrh. ausgebildete Styl nicht von den alten Ost- oder Westgothen eingeführt ist, und das phantastische und unhistorische Wort ist wohl geeignet, den allgemeinen, keiner vereinzelten Nation allein angehörigen Ursprung, so wie den phantastischen Charakter des Styls und endlich auch seine Beziehung zu uns und die verschiedenen Beurtheilungen, die er in neuerer Zeit erfahren hat, anzudeuten. Auch hat man noch keinen passendern Namen vorzuschlagen gewusst. Der des deutschen Styls, den man bei uns gebraucht hat, ist unrichtig, da wir jedenfalls nicht grössere Ansprüche daran haben, als die Franzosen; die von den Engländern gebrauchten Bezeichnungen sind von besondern Eigenthümlichkeiten ihrer Specialgeschichte entlehnt, und daher nicht auf den

Ausserdem giebt es aber noch eine dritte Klasse von Gebäuden, welche keinem der beiden andern Style ganz angehören, sondern von beiden etwas haben, entweder durch wirkliche Mischung der Formen oder doch durch Beibehaltung romanischer Details neben einer schon dem Gothischen zugewendeten Tendenz. Man hat daher, da alle diese Gebäude der Zeit angehören, wo der gothische Styl sich zu entwickeln begann, von einem Uebergangs- oder Transitionsstyle gesprochen, von andrer Seite aber dagegen erinnert, dass dieses Schwanken zwischen zwei verschiedenen Principien nicht den Namen eines Styls verdiene. Das ist denn auch in so weit völlig gegründet, als nur die romanische und die gothische Bauweise den Grad innerer Stätigkeit besitzen, der es gestattet, sie mit dem Namen eines Styls zu bezeichnen. Allein auch sie tragen diesen Namen nicht mit demselben Rechte wie die griechischen Ordnungen; sie sind nicht so abgeschlossen und unveränderlich, und selbst der gothische Styl, obgleich auf einem sehr eigenthümlichen Constructionsprincipe fussend und weniger wechselnd wie der romanische, umfasst doch sehr

Continent anwendbar. Der Name des Germanischen, den man neuerdings gewählt hat, erweckt denn doch einen falschen Nebenbegriff, weil er an die alten Germanen erinnert, deren schlichter Sinn von diesen künstlichen Formen sehr weit abliegt. Auch ist im gothischen Style ebensowohl ein romanischer, wie in der romanischen Architektur der nordischen Völker ein germanischer Bestandtheil, und das Wort würde daher eher die beiden Style dieser Völker im Gegensatz gegen die italienische Architektur des Mittelalters, als einen der beiden Style bezeichnen. Endlich sind die Ausdrücke des Ogivalstyls, wie die Franzosen sagen, oder des Spitzbogenstyls nicht minder bedenklich, da sie einzelne Eigenschaften herausheben, die das Wesen des Styls nicht erschöpfen. Man lässt es daher am besten beim Alten und behält den Namen bei, der wenigstens das Herkommen für sich hat.

mannigfaltige Formen und wird eigentlich nie fertig. Sie unterscheiden sich daher nur dem Grade, nicht der Art nach, von dem Uebergangsstyle, sie sind beweglich wie dieser, und haben nur den relativen Vorzug einer grössern Consequenz. Deshalb ist es nöthig ihre Verschiedenheit von den griechischen Stylen im Auge zu behalten. Beide sind verschiedene Auffassungen eines gemeinsamen Grundgedankens. Allein dort, in der griechischen Architektur, ist dieser ein abstracter Begriff, der individueller und also verschiedener Auffassungen bedarf, um ins Leben zu treten, hier ist er ein Ideal, das zwar mehr oder weniger vollkommen und mit verschiedenen Mitteln dargestellt werden kann, aber an sich auf Vollständigkeit und auf eine vollkommenste Auffassung Anspruch macht. Daher kommt es, dass die griechischen Ordnungen als gleichberechtigte Gattungen neben einander stehen können, während die mittelalterlichen Style sich verdrängen. Der romanische und gothische Styl sind nun die Extreme der möglichen Auffassungen, sind daher einander geistig entgegengesetzt und einseitig, aber jeder in sich einig, während die Uebergangsperiode zu dieser künstlerischen Beschränkung und Einheit nicht gelangte. Nur jene consequenteren Style können daher selbstständig geschildert werden, aber man muss bei dieser Schilderung das gemeinsame Ideal vor Augen haben um Zufälligkeiten und Einseitigkeiten nicht für wesentlich zu halten. Es ist daher nöthig, dass ich der näheren Betrachtung jener Style die des Gemeinsamen in ihnen vorausschicke.

Freilich ist dies Ideal nicht so leicht zu schildern, wie der Grundgedanke der griechischen Architektur. Dort genügte ein Wort; indem ich den Tempel als das

Säulenhaus, das von Säulen umgebene und getragene Haus bezeichnete, war eine Anschauung gegeben und eine eigenthümliche sehr einfache und zugleich den früheren Völkern unbekannte Form vor die Seele gestellt. Die Grundform der mittelalterlichen Kirchen ist minder eigenthümlich; es ist die im Innern getheilte auf Pfeilern oder Säulen ruhende Halle, dieselbe Form, welche auch in der altchristlichen Basilika angewendet war, und welche dem Bedürfnisse der christlichen Kirche dergestalt entspricht, dass auch die spätern Jahrhunderte sich nicht ganz davon losgerissen haben. Die Eigenthümlichkeit des Mittelalters liegt also nicht in dieser Grundform, sondern in der Auffassung und Ausbildung derselben; es handelt sich schon hier wie bei der Scheidung der beiden Style, weniger um eine äussere materielle Gestalt, als um eine Betonung, um das hineingelegte Gefühl. Es kam hier wie durchweg im Mittelalter nicht auf eine neue Welt, sondern auf eine Umgestaltung und Erneuerung der alten an. Das Verhältniss zur altchristlichen Basilika liesse sich vielleicht damit bezeichnen, dass das Streben des Mittelalters, im Gegensatze gegen die unausgebildete, auf die organische Basilika gerichtet war; aber ich müsste dann sogleich hinzufügen, dass das „Organische" hier in einem eigenthümlichen Sinne zu verstehen sei. Auch die griechische Architektur ist organisch durchbildet, und vielleicht im höchsten Sinne des Wortes, ihre Glieder verbinden sich zu einem lebensvollen Körper und selbst das leichteste Ornament ist von demselben Geiste durchdrungen. Fragen wir aber nach dem Organischen, wie es sich in der Natur zeigt, so finden wir keine Aehnlichkeit; alle Hauptformen sind vielmehr anorganisch, steoremetrisch

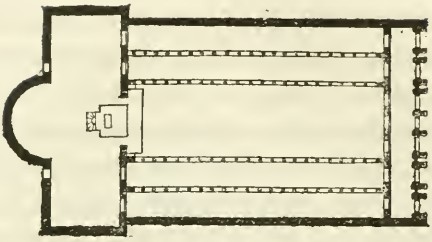
gebildet, aus der organischen Natur sind wenigstens die constructiven Formen nicht entlehnt, das Gesetz der Schwere und die Natur des todten willenlosen Steins herrscht ausschliesslich und ist nur wunderbar belebt. Die Frage, ob jenes Organische im Sinne der organischen Natur auch der Architektur zusage, ob es dem leblosen Stoffe nicht als unnatürlich widerstrebe, ob nicht jener freie, mehr geistige als natürliche Organismus des griechischen Gebäudes eine höhere Schönheit habe, ist hier nicht zu ergründen, aber wohl ist die Bemerkung an ihrer Stelle, dass es mit der harmonischen Ausbildung des Innern im Zusammenhange steht. Denn jenes antike Gesetz ist abschliessend, es dient dazu das Menschenwerk von dem Umgebenden zu sondern. Die feine Verschmelzung und Durchdringung des Entgegenstehenden, welche allein dem Innern eine wahrhafte Einheit geben kann, entspringt nicht aus diesem Gesetze. Ihm ist die strenge, grade Horizontallinie, die feste, unangreifbare Mauer, eigen; der Innenbildung das Aufsteigen, die Wölbung, die Sonderung verticaler Theile. Dort herrscht die völlige Gleichheit, hier die Mannigfaltigkeit, dort die enge Reihe, hier die intermittirende, welche die einzelnen Glieder löst und die gelösten nur wieder zu Gruppen verbindet. Dies Princip des Innern, das ich hier nur andeuten darf und das im Folgenden seine Erläuterung und seinen Beweis von selbst finden muss, dieser, wenn ich so sagen darf, organische Organismus verbunden mit dem Grundplane der Basilika giebt das architektonische Ideal des Mittelalters. In der Basilika war der Gedanke des Innenbaues noch durch die beibehaltenen Formen der antiken Kunst gelähmt und entstellt. Diese immer mehr zu brechen und umzudeuten, durch andere lebensvolle

Formen zu ergänzen und zu ersetzen, war die Aufgabe des romanischen Styls, die er bald genial bald phantastisch löste, immer noch mit einer Rücksicht auf antike Formen oder doch auf das antike, steingemässe Bildungsgesetz. Im gothischen Style war diese Rücksicht überwunden, ein neues eignes Princip errungen, das er kühn und mit Selbstbewusstsein zur vollständigen immer reichern Anwendung brachte.

Aber nicht bloss die allgemeine Tendenz, auch die Formen beider Style waren vielfach dieselben, die Verwandtschaft ist nirgends zu verkennen, sie scheiden sich in gleicher Weise von den altchristlichen Formen.

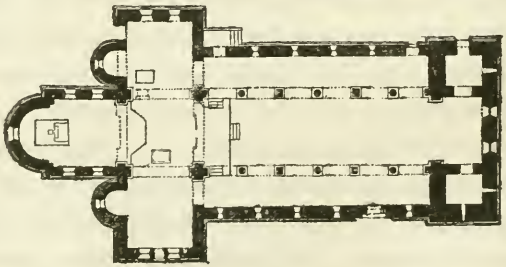
Bertrachten wir zuerst den Grundriss, so finden wir ihn in beiden Stylen in derselben charakteristischen Gestalt des Kreuzes, und zwar des s. g. lateinischen Kreuzes, an welchem der vordere Arm länger ist als die andern. Man darf nicht glauben, dass der symbolische Gedanke, die Kirche auf das Kreuz, auf das Leiden Christi, zu gründen, hier bestimmend gewesen sei; wäre dies der Fall, so würde man gesorgt haben, dass die Kreuzform mehr ins Auge fiel; auch hätten, wenn man eine Nachahmung des wirklichen Kreuzes bezweckte, die Querarme länger gebildet werden müssen als es geschah. Für diese Symbolik genügte die Einsenkung eines Kreuzes oder kreuzförmig gelegter Steine bei der Grundsteinlegung*). Jene Kreuzgestalt der Kirchen war vielmehr ein Erzeugniss des architektonischen Bedürfnisses und zwar ein sehr wichtiges. Die Basilika bestand

*) So bei Gründung des Merseburger Doms: Heinricus quatuor lapides in modum sanctae crucis in fundamento primitus jaciens. (Chron. Episc. Mers. p. 357 bei Lepsius in den Neuen Mittheilungen des Thür. Sächs. Vereins 1842).



St. Paul bei Rom.

aus dem drei oder fünfschiffigen Langhause, aus einem breiten Querraume und der dahinter gelegenen Apsis und enthielt also die nothwendigen Abtheilungen für die liturgischen Zwecke und für die Versammlung der grossen Gemeinde. Aber diese Theile waren willkürlich an einander gefügt, ohne innern nothwendigen Zusammenhang. Dazu bedurfte es vor Allem einer Centralstelle, von welcher die äussern Theile ausgingen und in der sie zusammentrafen. Man nahm daher in der Mitte des Ganzen ein Quadrat an, dessen Seite die Breite des Mittelschiffes, der Querarme und des Chorraums



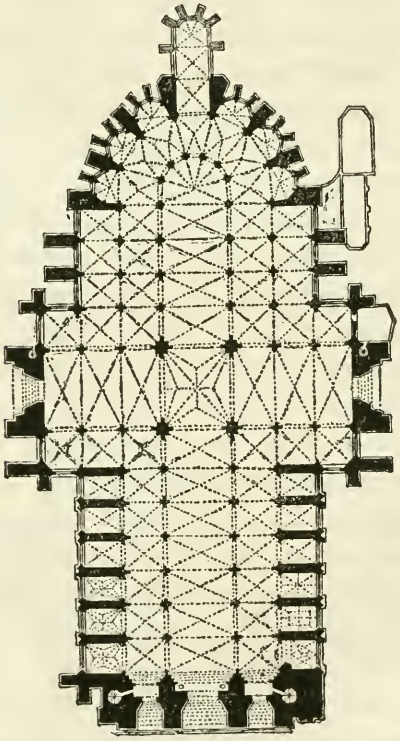
Kirche zu Hecklingen.

bestimmte und also den Maassstab aller Theile enthielt. Den Chorraum verlängerte man, um ihm äussere und zugleich liturgische Selbstständigkeit zu geben, indem man die Apsis nicht unmittelbar an das Centralquadrat legte, sondern

durch einen Vorraum von der Grösse desselben davon trennte. Das Langhaus erhielt im Mittelschiffe eine mehrfache, in jedem Querarm eine einfache Wiederholung des Grundquadrats. Demnächst wurde der Abstand der Pfeiler und die Breite der Seitenschiffe, die beide bisher schwankend gewesen waren, ebenfalls geregelt und jedes auf die halbe Breite des Mittelschiffes bestimmt, so dass die Seitenschiffe nun auch aus Quadraten bestanden, und zwar so, dass neben jedem Quadrate des Hauptschiffes auf jeder Seite zwei, auf beiden Seiten vier lagen, welche zusammen dem Flächeninhalt jenes ersten gleichkamen. Dies rhythmische Verhältniss war auch im Mittelschiffe selbst durch die Pfeiler angedeutet, indem sie durch ihren Abstand die Breite der Seitenschiffe und zugleich an jedem dritten Pfeiler die Breite des Hauptquadrates und also des Mittelschiffes selbst andeuteten. Nicht minder war dadurch ein rhythmisches Verhältniss zwischen dem Langhause und dem Querschiffe erlangt; denn ebenso wie das Langhaus durch seine Seitenschiffe über das Mittelquadrat, trat dieses wieder vermöge der Querschiffe über die Aussenwand des Langhauses heraus. Und endlich betrug auch die Tiefe der Chorrundung, da sie einen Halbkreis auf der Breite des Mittelquadrates bildete, die Hälfte dieser Breite, so dass dieselbe theils ganz, theils getheilt sich stets als das Maass darstellte.

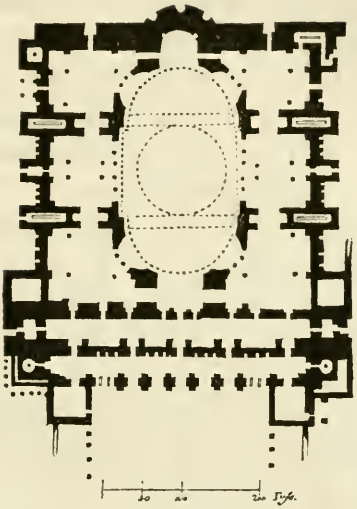
Diese Gestalt des Grundrisses wurde zwar mannigfach modificirt; theils durch Zusätze, etwa durch die Hinzufügung von Seitenschiffen oder Nischen an den Querarmen, eines Umgangs mit oder ohne Kapellen am Chor, eines verdoppelten Seitenschiffes oder äusserer Kapellen am Langhause, theils auch durch die Unterdrückung

einzelner Theile. Im gothischen Style fand man auch wohl die Strenge jener rhythmischen Verhältnisse zu gross und milderte sie durch feine Abweichungen. Aber im Wesentlichen blieb auch hier nicht nur die Kreuzgestalt, sondern auch das angegebene Verhältniss der Theile bestehen, und besonders in gewissen früheren Bauten ist es mit grosser Schärfe und Deutlichkeit herausgehoben.



Dom zu Amiens.

Der Vergleich dieser Form mit der Basilika und mit der byzantinischen Kirche zeigt, wie beide hier weit übertroffen sind. In dieser war die centrale Einheit



Sophienkirche zu Constantinopel.

allzumächtig und die Selbstständigkeit der Theile in der allseitigen Gleichheit des Quadrates unterdrückt oder doch nicht vollständig entwickelt; in der Basilika aber fehlte wieder der Einheitspunkt, die Verbindung war eine lose und rohe. Die Kreuzgestalt vereinigte die Vortheile beider, sie liess alle wesentlichen Theile körperlich heraustreten und in charakteristischer Verschiedenheit bestehen und verband sie doch durch ihre Verhältnisse und durch ihr Anschliessen an eine Centralstelle. Sie gab ein Ganzes, aber ein lebensvolles, nicht die abstracte ungetheilte, sondern die relative Einheit, welche die Freiheit der Theile gestattet. Sie zeigt schon im Grundrisse den Formgedanken, den wir in allen Theilen wiederfinden werden, den Gedanken der Gruppe. Jene andern Grundformen liegen starr und leblos, hier zeigt sich eine lebendige Bewegung. Das Langhaus, durch seine Seitenschiffe in einer seiner grössern Ausdehnung angemessenen Breite,

bildet gleichsam den kräftigen Anlauf einer Bewegung, die, am Centralquadrate gehemmt, nach beiden Seiten überströmt und dadurch den Umschwung erhält, der sie nöthigt nach kurzem Versuche fernern gradlinigen Fortschrittes sich im Chor mit einer Kreisbewegung umzuwenden und in sich zurückzukehren.

Hieraus ergiebt sich eine andere Eigenthümlichkeit des mittelalterlichen Baues, die grosse Bedeutung der Vorderseite als einer ausgezeichneten für den Haupteingang bestimmten Stelle. Die griechische Architektur kannte keine Façaden, viereckig oder rund war der Tempel auf allen Seiten gleich ausgestattet, und selbst in dem Privathause war der Säulenhof im Innern der wesentlichste und geschmückteste Theil, während die Aussenwand und die Eingangsthüre unscheinbar blieben. Die ägyptische Kunst hatte freilich ihre Pylonen und Vorhöfe und die römische schmückte den Eingang mit Vorhallen oder Säulenreihen, allein überall fehlte hier der unmittelbare Zusammenhang mit dem Gebäude selbst, es wurde durch diese Vorbauten mehr verdeckt als gezeigt. Auch in der altchristlichen Kunst verbarg sich die Kirche noch hinter dem von einem Säulengange umgebenen Vorhofe; allein dieser Vorbau hatte nun schon nicht mehr den Zweck eines falschen Prunkes, wie in der ägyptischen und römischen Zeit, sondern war eine Folge des Bedürfnisses, indem man die Täuflinge, Katechumenen und Büssenden, diejenigen also, welche aus dem Heidenthum hinzutraten oder in dasselbe zurückgefallen waren, nicht in das Heiligthum selbst aufnehmen wollte und ihnen deshalb einen äussern Raum anweisen musste. Indessen entsprach die architektonische Form auch hier dem Zustande, der sich in dieser kirchlichen Einrichtung

offenbarte, nämlich der Stellung des Christenthums in einer noch heidnischen Welt, wo es sich abzusondern und seine Zugänge zu sichern genöthigt war. Schon in der karolingischen Zeit fiel dies fort, da nun die neugebornen Kinder getauft wurden und die Sünde nicht mehr den Ausschluss aus der Kirche, sondern nur die Busse in derselben bedingte; allein man fühlte die architektonische Consequenz dieser Veränderung noch nicht, und umgab die Kirche noch immer mit mancherlei Vorbauten. Der Gedanke, auch auf der Westseite eine vortretende Chornische anzulegen, hing damit zusammen, indem man den Porticus beibehielt, während man den von demselben umschlossenen Hof nicht mehr zu benutzen wusste und deshalb das Gebäude in ihn hineinrückte. Erst durch die Feststellung des rhythmisch geordneten Plans wurde man auf die Bedeutung der Vorderseite aufmerksam; man bemerkte nun, dass die westliche, dem Chore gegenübergelegene Stelle die günstigste für den Ueberblick des ganzen Zusammenhanges, dass daher hier der Haupteingang anzubringen sei, und dass ferner diese Wand allein sich eigne, die Bedeutung des Innern schon dem Herannahenden zu zeigen und sie kräftig am Lichte des Tages auszusprechen. Die Seitenmauern und die Chornische gaben sich auch im Aeussern als vermittelnde, einen Uebergang bildende Theile zu erkennen, nur die Vorderseite gewährte einen ruhigen Anblick, sie war der Ausgang und der Schluss dieser innern Bewegung und repräsentirte daher das Ganze. Man liebte es besonders in der frühern Zeit des Mittelalters an der bedeutendsten Stelle der Façade das Bild des Weltrichters mit den griechischen Buchstaben A und O, die Christus als den Anfang und das Ende der Dinge bezeichnen, anzubringen,

und die Wahl dieser Darstellung steht in einem, zwar gewiss unbewusst gebliebenen, aber nothwendigen Zusammenhange mit der architektonischen Bedeutung der Façade. Die Religion, welche Alles in Einem finden lehrt, erzeugte auch das Bedürfniss, an dem zur Ehre Gottes errichteten Werke Alles in Einer Stelle zusammenzufassen und zu zeigen. Deshalb wurde die Ornamentation so eingerichtet, dass sie die horizontalen und verticalen Abtheilungen des Innern andeutete, die drei Schiffe theils durch die Höhe der Mauer, theils durch senkrechte Gliederung oder doch durch die ihnen entsprechenden Portale, und die Stockwerke der Pfeiler, Gallerien und Oberlichter durch Fensterstellungen oder Arcadenreihen. Das Nähere dieser Anordnung richtete sich zwar nach der Eigenthümlichkeit der verschiedenen Style, liess aber doch ihre gemeinsame Grundlage überall erkennen. Vor Allem gilt dies von der Bildung des Portals.

Dieses, als das nothwendigste Erforderniss und die bedeutsamste Stelle der Façade erhielt den reichsten Schmuck, hatte aber auch in beiden Stylen dieselbe charakteristische Form, indem seine Seitenwände nicht mehr wie bisher einfache rechtwinklige, der Axe des Gebäudes parallele Linien, sondern eine schräge nach aussen zu weitere, nach innen zu engere Oeffnung und mehrere Abstufungen bildeten, die zur Aufnahme von Säulen oder Statuen geeignet waren. Diese Verbindung des Eckigen und Runden glich der Pfeilerbildung und dem perspectivischen Anblicke des Innern, das sich vermöge dieser schrägen Wände des Portals dem Herantretenden gleichsam einladend und ihn hineinziehend öffnete. Die antike Kunst hatte diese für die bessere Beleuchtung der nahe gelegenen Stellen und für die Bequemlichkeit

des Durchganges auch praktisch vortheilhafte Form nicht gekannt, sie war also ein freies Erzeugniss des Mittelalters; aber die Genesis ihres Säulenschmuckes lässt sich bis auf die griechische Säulenhalle zurückführen, welche im römischen Bau zum Porticus der Vorderseite, im Basilikenstyle zu einem auf zwei Säulen ruhenden, als Eingang in den Vorhof dienenden Dache zusammenschmolz und sich nun sogar in die Mauerschräge des Portals zurückzog. Was früher dem Aeussern diente, ist jetzt innerlich geworden und lässt sich selbst auf der Aussenseite nur an der Gränze des Innern als Einleitung und Verkündigung desselben erblicken.

Eine weitere Eigenthümlichkeit des Portals ist, dass es nothwendig durch einen Bogen gekrönt ist, der eine ähnliche, abgeschrägte Gliederung und einen ähnlichen Wechsel eckiger und runder Theile hat, wie die Seitenwände, und sich daher als die Fortsetzung und den Abschluss derselben zu erkennen giebt. Diese Ueberwölbung trat auch dann ein, wenn, wie es aus guten Gründen gewöhnlich geschah, die Oeffnung der Thüre sich nicht bis in den Bogen hineinerstreckte, sondern am Fusse desselben durch einen auf einfachen rechtwinkligen Thürpfosten ruhenden Steinbalken bedeckt war, so dass sich dann die schräge Wandvertiefung mit ihren Bögen nur wie ein grossartiger Rahmen um die Thüre selbst und das darüber befindliche Bogenfeld (Tympanum) herumzog. Auch in diesem Falle war die Ueberwölbung von praktischem Nutzen, da eine grade Bedeckung bei der grossen Weite der Thüre dem Drucke der obern Mauer nicht wohl wiederstanden haben würde; sie hatte aber auch eine tiefere, ästhetische Nothwendigkeit. Wenn die Seitenwand durch ihre Abschrägung der starren rechtwinkligen Form

ausgewichen ist, kann sie dieselbe in ihrer Bedeckung nicht wieder aufnehmen; daher würde die Construction durch einen ungegliederten Balken, der die Seitenwände scharf abschnitte, als unfertig, durch einen in gleicher Weise wie jene Wände gegliederten als in sich widersprechend erscheinen, da die im Durchschneidungspunkte gebildeten rechten Winkel vermöge ihrer heraus tretenden Ecken mit der hinein ziehenden Abschrägung contrastiren, und durch ihre Schatten die perspectivische Wirkung derselben lähmen würden. Die Abstufung und Gliederung der Wände bilden schon senkrechte Theile, welche die aufsteigende Bewegung fortzusetzen streben und daher, wenn sie nicht gewaltsam gebrochen werden sollen, gebogen werden müssen. Getheilt zwischen diesem Aufstreben und der Nothwendigkeit des Abschlusses, schlägt die senkrechte Linie eine mittlere, diagonale Richtung ein, von welcher sie aber, da die Anziehungskraft nach unten fortwährend wirkt, wiederum abgeleitet und so, nach einem ähnlichen Gesetze wie die Himmelskörper, in eine Kreisbewegung gebracht wird. Ein anderer Grund für die Anwendung des Bogens liegt in der Bedeutung des Portals als der Einleitung und Andeutung des Innern; er repräsentirt die Wölbung und, wo diese fehlt, die Bogenverbindung der Pfeiler und sogar den perspectivischen Abschluss der Pfeilerreihen durch die Rundung des Chors. Dazu kam noch, dass das Bogenfeld über dem Thürsturze mit der durch den Bogen hervorgebrachten Einrahmung die passendste Stelle für bildliche Darstellung heiliger Gestalten darbot und so also nicht bloss die architektonische Gestaltung des Innern, sondern auch den Altarschmuck als seinen Inhalt andeutete.

Ebenso wie im Grundrisse bildete sich dann auch in der Höhenrichtung ein fester, dem ganzen Mittelalter gemeinsamer Typus aus, auch hier an die Basilika sich anschliessend, aber den darin liegenden Gedanken weiter entwickelnd und regelmässiger gliedernd. Zunächst wurde die Höhe der Seitenschiffe festgestellt und zwar, ebenso wie ihre Breite, auf die Hälfte des Mittelschiffes. Dieses erhebt sich also nicht bloss als der bedeutendere Theil, sondern in jedem Sinne als der zwiefach bedeutende über die Seitenschiffe; die drei Schiffe geben daher eine wohlgegliederte Gruppe, die Flügel begleiten wie bescheidene Gehülfen die mächtig herrschende Mitte. Das ganze Querschiff und der Vorraum des Chors erhalten dieselbe Höhe wie das Mittelschiff und zeigen dadurch das Kreuz, den Einheitsgedanken des Ganzen, deutlicher, während die Chornische wieder niedriger ist und also, wie die Seitenschiffe, jenen höheren Hauptkörper des Gebäudes begränzt. Auch diese Regeln erleiden zwar Ausnahmen, aber seltenere als die des Grundrisses, und leicht als Abweichungen der wohlbekannten Regel erkennbar.

Die Basilika hatte in der Höhe diese beiden Stufen, die Kirche des Mittelalters erhielt aber eine dritte; es gehört nothwendig zu ihrem Wesen, dass ein Thurmbau und zwar in organischer Verbindung mit der Kirche sich über sie erhebe. Das Bedürfniss einer hohen Stelle für die weithin schallenden Glocken gab wohl die Veranlassung für die Errichtung der Thürme, aber es führte nicht nothwendig auf diese Anordnung. Auf byzantischem Boden behalf man sich mit einfachen Glockenstühlen, die Italiener erbauten zwar Thürme, setzten sie aber neben die Kirchen. Ihre Verbindung mit denselben war daher

wiederum nur das Erzeugniss eines architektonischen Gefühls. Um dieses nachzuempfinden, erinnere man sich der thurmlosen Basilika, deren offene, dreitheilige Façade, deren ganzer langgestreckter Körper durchaus als etwas Unvollendetes und Rohes erscheint; es ist derselbe Mangel in der Höhenrichtung, den wir im Grundrisse der Basilika wahrnahmen; wie bei diesem sind auch hier verschiedenartige Theile zusammengestellt, aber nicht organisch verbunden. Durch die Erhebung des Mittelschiffes über die Seitenflügel ist eine aufsteigende Bewegung begonnen, welche nicht nach dem ersten Schritte abgebrochen werden darf, sondern bis zu einem befriedigenden Ziele fortgeführt werden muss. Die Verbindung dieser beiden, durch ihre Höhe sich unterscheidenden Theile kann nur durch eine dritte, von ihnen beiden wiederum in der Höhe abweichende, sie überragende Consruction herbeigeführt werden, welche jene Unterschiede nicht aufhebt, aber sie zu einer Gruppe vereinigt.

Der griechische Tempel duldete keine stark hervortretende Spitze, weil er sich durch seine Anordnung als ein einiges in sich geschlossenes Ganzes darstellte, dem jeder weitere Zusatz fremd blieb. Dagegen stehen die ägyptische Pyramide, das römische Pantheon und die byzantinische Kirche dem Gedanken des Thurmes näher. Die Pyramide ist sogar der abstracteste, reinste Ausdruck der Einheit durch die Höhenbildung; allein sie unterdrückt das Gebäude selbst und giebt nichts, als diesen abstracten Formgedanken. Die Kuppel, sei es wie im Pantheon auf runder oder wie im byzantinischen Style auf quadrater Grundlage, giebt einen mildern Abschluss, indem sie die senkrechten Mauern durch die regelmässigste Linie einem mittleren Höhepunkte zuführt.

Allein auch sie umfasst noch das Ganze, giebt nur die körperliche, ungetrennte Einheit, nicht die bedingte, aus mehreren selbstständigen Gliedern bestehende. Der Thurmbau des Mittelalters beruhte dagegen auf dieser freieren Einheit, auf dem Gedanken der Gruppe. Daher besteht er auch gewöhnlich in einer Mehrzahl von Thürmen, und man begnügte sich nur da mit einem einzigen, wo die Beschränkung der Mittel oder eine hierarchische Rücksicht auf den Rang der Kirche die freie Entwickelung verhinderte*). Die Stelle, wo die Thürme angebracht sind, ist nicht überall dieselbe, doch lässt sich die Verschiedenheit auf eine Alternative zurück führen; entweder gruppiren sie sich um das Mittelquadrat des Kreuzes, oder sie sammeln sich auf der Vorderseite der Kirche. Im ersten Falle begnügte man sich mit einer mässigen, gewöhnlich achteckigen, Kuppel, die aber nicht, wie die byzantinische mit ihrer Rundung heraustrat, sondern mit einem mehr oder weniger zugespitzten Dache versehen war. Neben dieser Kuppel wurden dann entweder auf den vier Ecken des Zusammenstosses der verschiedenen Flügel des Gebäudes, oder doch an den zwei Ecken des Choransatzes schlankere, höher hinaufsteigende Thürme angebracht. Es war daher ein Centralsystem aufsteigender Spitzen, von denen die mittlere, obgleich niedriger, durch ihre Masse und wegen ihrer gebietenden

*) Man findet oft die Behauptung ausgesprochen, dass es gemeinen Pfarrkirchen untersagt gewesen, mehr als einen Thurm zu haben. Ich kenne keine gesetzliche Vorschrift dafür, aber thatsächlich ist es richtig, dass sie meistens in dieser Gränze blieben, selbst bei bedeutendem Kostenaufwande, wie z. B. bei den Münstern in Freiburg und in Ulm. Es mag sein, dass es ein von den Bischöfen bei den ihnen untergebenen Pfarrkirchen festgehaltenes Herkommen war. Stiftskirchen und Abteien waren nicht an diese Regel gebunden.

Stellung zwischen den andern, sie begleitenden, die grössere Bedeutung hatte. Die Gründung eines hohen Thurmes auf diesem breiten, nicht von festen Mauern, sondern nur von vier Pfeilern und Ecken begränzten Raume schien gefährlich; wenn man sich aber auch dadurch nicht zurückschrecken liess, wie es wirklich einige Male geschah, so gab diese Kühnheit kein günstiges Resultat. Diese breite, pyramidale Masse drückte, auch für den Anblick, zu schwer auf dem Ganzen, legte dem Centralquadrate eine zu grosse Wichtigkeit bei, und liess die andern Theile zu untergeordnet erscheinen. Man erlangte auf diese Weise nicht, wie durch die achteckige Kuppel mit ihren Nebenthürmen, eine lebendige Gruppe, und zog daher diese vor. Indessen war es richtig, dass hier der Gedanke des Thurmes an sich, als der aufstrebenden Function, nicht zu seiner vollen Entwickelung kam.

Hierfür war die Vorderseite der Kirche die geeignete Stelle. An diesem sprechenden, nach aussen gewendeten Theile kam auch die Vollendung des aufstrebenden Elements vorzugsweise zur Sprache, und es bedurfte dazu eines Thurmes an dieser Stelle selbst, da die Kuppel auf der Mitte des Kreuzes hier nicht sichtbar war. Für die nähere Ausbildung dieses Thurmbaues gab es drei mögliche Formen; man konnte ihn über die ganze Façade ausbreiten, oder bloss auf dem Mittelschiffe, oder endlich auf beiden Seitenschiffen anbringen. Das erste an sich befriedigte nicht; denn wenn die ganze Façade einen mächtigen, oben rechtwinklig geschlossenen Pylonen darstellte, so fand das aufstrebende Princip keinen genügenden Ausdruck; man musste daher, wenn man einen solchen Vorbau gab, auf der Höhe desselben noch einen oder mehrere Thürme aufsteigen

lassen, und mithin auf eine der beiden andern Formen zurückkommen. Hier war nun aber offenbar die Errichtung der Thürme auf den Seitenschiffen der eines einzelnen Thurmes auf der Mitte weit vorzuziehen. Denn durch diesen mächtigen Vorbau wird das Mittelschiff, also der eigentliche Körper der Kirche, dem Auge entzogen, dem Thurme selbst, da er unmittelbar neben den niedrigsten Theilen steht, ein falscher Maassstab gegeben, und vor Allem der Zweck, das Ganze zu einer harmonischen Gruppe auszubilden, verfehlt. Der Thurm steht ausserhalb der Kirche und ist nur wie zufällig herangerückt, er verbindet ihre Theile in keiner Beziehung. Denn selbst von der Seite und also mit dem Hauptschiffe gesehen, giebt das Profil des Gebäudes nur ein treppenförmiges Aufsteigen, das von seiner Spitze schroff abfällt, eine halbe Pyramide, welcher das Gleichmaass fehlt. Bei weitem günstiger war es, zwei Thürme auf den Seitenschiffen, neben dem Giebel des Hauptschiffes, anzubringen. Hier hatte man zunächst ein würdiges Bild, das Mittelschiff von zwei grossen Massen eingerahmt, welche als Wächter des Heiligthums am Eingange desselben standen. Sie verdecken zwar die Seitenschiffe, aber sie repräsentiren sie dennoch, indem sie denselben Dienst leisten wie sie, das hohe Oberschiff zu stützen. Sie thun dies in kräftiger Weise, indem sie durch ihre Massen, fest im Boden wurzelnd, einen Abschluss und Halt geben und dadurch das Ganze wirksam zusammenfassen. Dass sie die Nebenschiffe und mehr oder weniger auch die Kreuzarme verdecken, ist ein Vortheil, da sie dem Auge die verwirrende Mannigfaltigkeit dieser für einen andern Standpunkt berechneten Theile ersparen. Auch ist es kein Widerspruch, dass die Thürme nicht

von der zweiten, sondern schon von der niedrigsten Stufe des Höhenmaasses aufsteigen; durch jenes würde nur eine einfache, pyramidale Abstufung hervorgebracht, durch dieses entsteht ein lebendiger Rhythmus, eine abwechselnde Steigerung. Nachdem zuerst die Seitenschiffe ihre Höhe erreicht haben, dann vom Mittelschiffe überboten sind, kommt nun wieder die Reihe des Aufsteigens an sie, was sie im engen Raume, also mit concentrirter Kraft, bewirken. Zwar wurde hierdurch eine Verdoppelung des Thurmes nöthig, aber die beiden Thürme standen durch ihre symmetrischen Abtheilungen in innerer, durch den Giebel des Mittelschiffes in äusserer Verbindung. Sie bildeten dadurch ein Ganzes; die Phantasie konnte ihre schrägen Aussenlinien über die Höhe der wirklichen Spitzen hinaus bis zu ihrem Berührungspunkte verlängert denken, die Andeutung einer solchen luftigen Pyramide wenigstens dunkel empfinden. Auch darf man nicht vergessen, dass sie in ihrer jetzigen schlanken Gestalt nur halb so breit waren, wie der eine, vorn oder im Centralquadrate, auf dem Mittelschiffe angebrachte Thurm, und gemeinschaftlich diesen repräsentirten. Es war eine Einheit, wie sie dem Mittelalter überall vorschwebte, eine geistige, in den Himmel verlegte, welche der irdischen Zweiheit ideell zum Grunde lag und sie versöhnte.

Ueberblickt man diese ganze, beiden Stylen gemeinsame Anlage, so kann man nicht verkennen, dass sie in einer ohne Zweifel unbewussten Symbolik die Gestalt des christlich abendländischen Gemeinwesens repräsentirt. Sie zeigt die freie Verbindung einzelner selbstständiger Massen, welche von verschiedenen Richtungen ausgehend, aber von einem Gesetze durchbildet, sich dem

gemeinsamen Centrum anschliessen; eine Einheit, welche ihren letzten und kräftigsten Ausdruck in den Höhepunkten findet, und zwar bald in der von kühnen, wehrhaften Spitzen umgebenen Centralkuppel, bald in den beiden hochaufstrebenden Thürmen der Façade; jenes mehr dem kirchlichen, rein hierarchischen Systeme, dieses der Wechselwirkung und Gegenseitigkeit von Kirche und Staat entsprechend.

Auch der Ausführung des Innern lag, wie bei dem Grundplane und der Höhenbildung, in beiden Stylen ein gemeinsamer Gedanke zum Grunde, der aber erst da recht anschaulich wird, wo die demselben angemessenste Form, nämlich die Ueberwölbung der Schiffe, und zwar vermittelst des Kreuzgewölbes, angewendet ist. Indessen auch bei den ältern, mit graden Balken gedeckten romanischen Basiliken, die auf den ersten Blick von der gothischen Kirche durchaus abweichend erscheinen, entdeckt man bei Vergleichung beider mit der gewölbten romanischen Kirche nicht bloss die übereinstimmende Tendenz, sondern auch eine, zwar nicht völlig gleiche, aber doch gleichartige Behandlung des Einzelnen. Dahin gehört vor Allem die durchgeführte Anwendung des Bogens; alle Bedeckungen und Verbindungen über Thüren und Fenstern so wie zwischen Pfeilern und Säulen sind Bögen, Bogenreihen durchziehen das Gebäude auf allen Stufen der Höhe. Dahin gehört ferner die Ausbildung der Trageglieder, welche in verschiedener Weise immer denselben Zweck ausspricht, den nämlich, die schon durch die erweiterte Stellung gelöste Säulenreihe völlig zu brechen, deshalb an ihren Details ein Aufstreben oder symmetrische Beziehungen zu der gegenüberstehenden Pfeilerreihe oder endlich die rhythmische Anordnung des

Grundplans anzudeuten. Daher kommt denn auch die Rundsäule nicht mehr ausschliesslich vor, sondern wird mit Pfeilern entweder abwechselnd gebraucht oder zu Einem Körper verbunden. Vermöge dieser gemeinsamen Tendenz machen denn selbst die romanischen Kirchen, denen das Gewölbe fehlt, einen ähnlichen Eindruck wie die gewölbten Kirchen beider Style; man fühlt, dass das Gewölbe schon in ihrer Aufgabe lag, und bei weiterer Entwickelung derselben zum Vorschein kommen musste, und zwar das Kreuzgewölbe, welches die in der Längenrichtung schon ursprünglich vorhandene Bogenverbindung nicht bloss im Sinne der Breite, sondern auch zwischen beiden sich kreuzend eintreten lässt, und dadurch das innere, fliessende, lebendige Leben des Ganzen vollendet. Aber andererseits verhalten sich beide Style auch in der Behandlung des Kreuzgewölbes verschieden, und es scheint zweckmässig, die Schilderung dieser Gewölbeart als einer gemeinsamen Form hier durch einige allgemeine Bemerkungen über die Wölbung überhaupt, die für manche meiner Leser erforderlich sein mögen, einzuleiten und daran die Erklärung der in beiden Stylen vorkommenden Anwendung derselben zu knüpfen.

Bekanntlich ist die Wölbung eine künstliche Ueberdeckung des Raumes, indem sie nicht, wie die Balkendecke, aus grossen durch ihre natürliche Beschaffenheit in sich zusammenhängenden Massen, sondern aus kleinen durch ihre Verbindung sich gegenseitig stützenden Stücken besteht. Sie ist aber überdies, damit man nicht die rohen, pyramidalischen Bedachungen der Aegypter oder der griechischen Heroenzeit dahin rechne, rundlinig und setzt voraus, dass die zu ihr verwendeten

kleinen Steine keilförmig, auf der äussern Seite des Gewölbes breiter als auf der innern sind, damit sie der Richtung der Halbmesser eines Kreises folgen. Man nennt die Bearbeitung dieser Steine daher auch den Keilschnitt. Sie werden dann so aneinandergelegt, dass die ersten Wölbsteine noch auf den senkrechten Stützen oder Wänden ruhen, die folgenden aber eine immer geneigtere Lage erhalten bis endlich der mittlere, der Schlussstein, völlig vertical steht und nur durch den Druck, welchen die auf beiden Seiten von dem Anfangspunkte des Gewölbes aufsteigenden Steine wider ihn ausüben, gehalten wird; jede dieser Seiten bedarf daher auch des durch den Schlussstein ihr zukommenden Gegendrucks der andern. Die Wölbungen sind entweder Kuppeln oder Tonnengewölbe oder endlich Kreuzgewölbe. Die Kuppel bildet immer einen grössern oder geringern Theil einer Kugel und setzt in ihrer einfachsten Gestalt einen kreisförmigen Unterbau voraus; soll sie einen eckigen Raum bedecken, so bedarf es einer künstlicheren Verbindung der Rundung mit den Winkeln der eckigen Wand. Das Tonnengewölbe ist die einfache Verlängerung eines auf zwei Stützen gestellten Bogens. Man denke sich in einem vierseitigen Raume am Anfange der einen Wand den Bogen zu der ihr gegenüberliegenden Stelle hinübergeführt und dies in jedem Punkte dieser Seite fortgesetzt, so erhält man eine Wölbung, welche die Gestalt eines halben Cylinders oder einer halben Tonne, oder wie die Franzosen sagen, einer Wiege (*voûte en berceau*) darstellt. Da diese Wölbung nur die zwei gegenüberliegenden Wände verbindet, so dienen die beiden andern am Anfang und am Ende des Raums ihr nicht als Träger, sie steigen

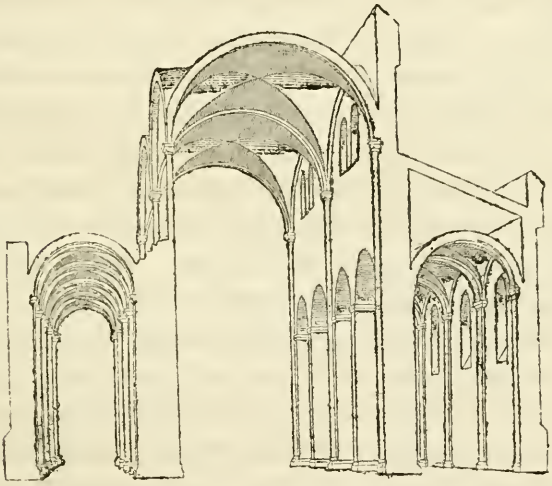
vielmehr hinauf, bis sie von der Bogenlinie des Gewölbes berührt werden, und geben gleichsam den Boden der Tonne, oder mit einem andern Vergleiche, einen halbkreisförmigen Schild; man nennt daher auch diesen, an der Mauer anliegenden Bogen den Schildbogen.

Das Tonnengewölbe setzt Mauern voraus, welche in jedem Punkte stark genug sind, es zu tragen; das Kreuzgewölbe bedarf dessen nicht. Denke man sich zwei Tonnengewölbe, die einander durchkreuzen, also etwa eine Kirche, deren Mittelschiff und Querschiff mit Tonnengewölben überdeckt sind, so durchschneiden dieselben sich über dem mittleren Quadrate in einer sehr eigenthümlichen Weise. Nämlich nur auf dem höchsten Punkte laufen beide Gewölbe ungestört fort, auf allen andern unterbrechen sie sich gegenseitig; jedes dringt von jeder Seite gleichsam keilförmig in das andere hinein. Es entstehen vier Gewölbdreiecke, deren Spitzen in jenen mittleren Punkt fallen, deren Grundlinie die Breite des ursprünglichen Tonnengewölbes oder der Kirchenschiffe ist, deren Seitenlinien endlich durch das Zusammenstossen beider Tonnengewölbe gebildet werden und, da sie auf einander passen, den zwei Diagonalen des Mittelquadrates gleichen. In diesen Dreiecken ruht das Gewölbe nicht mehr, wie das Tonnengewölbe, auf zwei parallelen Mauern, sondern nur auf den vier Eckpfeilern, und wird demnächst in jedem andern Punkte durch den Gegendruck des andern Gewölbes gesichert. Jede der beiden sich durchkreuzenden Schneidungslinien aber stellt selbst wieder einen Bogen dar, der zwar nicht höher ist, wie das Tonnengewölbe, aber weiter gespannt, so dass er sich von einer Ecke zu der schräg gegenüberliegenden erstreckt. Dieses sich kreuzende Gewölbe kann man nun aber auch ohne die

daran stossenden Tonnengewölbe construiren, wenn man nur auf den vier Eckpfeilern desselben Schildbögen, Anfänge von Tonnengewölben, macht und sie nun, jedes durch das andere begränzt und keilförmig eingeengt, fortführt. Dies giebt also ein Gewölbe, bei dem die Wände ihre Bedeutung verloren haben, und das nur auf vier Eckpfeilern ruht. Dasselbe ist wohlgeeignet, jeden Raum, der ein Quadrat bildet, oder aus mehreren Quadraten zusammengesetzt ist, zu überdecken, indem man am Anfange und Ende eines jeden Quadrates (mithin von jedem der vier dasselbe begränzenden Pfeiler zu dem gegenüberstehenden) über den mittleren Raum einen starken Bogen, den Quergurt, sprengt, welcher dann die Grundlinien der Gewölbdreiecke der benachbarten Quadrate bildet. Für die Kirchen von der ebenbeschriebenen Anlage war ein solches Gewölbe nicht bloss anwendbar, sondern höchst vortheilhaft. Eine Wölbung von fortgesetzen Kuppeln ist nur durch eine schwierige Anordnung auszuführen, und bringt eine unvollkommene Wirkung hervor. Das Tonnengewölbe aber (abgesehen davon, dass es nicht gleichmässig beibehalten werden konnte, sondern auf der Vierung des Kreuzes ein Kreuzgewölbe ergab) hatte wesentliche Nachtheile. Der Schub desselben wirkte gegen die Seitenmauern in ihrer ganzen Länge und erforderte mithin eine bedeutende Dicke derselben, welche bei der Stützung der obern Mauer des Mittelschiffes durch einzelne Säulen oder Pfeiler wiederum eine bedeutende Stärke derselben bedingte. Es gestattete ferner die Anbringung der Fenster im Mittelschiffe nur entweder im Gewölbe selbst, was entschieden hässlich war, oder unterhalb des Gewölbanfanges, was eine gewaltige Höhe der Wände erforderte. In den Seitenschiffen war

es fast unausführbar, da auf der Pfeilerseite eine fortlaufende Kämpferlinie kaum zu erlangen war. Das Kreuzgewölbe dagegen fügte sich allen vorhandenen Bedingungen; es lastete nur auf einzelnen Punkten die nach Bedürfniss der Mauer, durch Pfeiler verstärkt werden konnten, es war überall gleichmässig ausführbar, da die ganze Kirche aus Quadraten bestand, es gewährte in den Schildbögen der an die Wand des Mittelschiffes anstossenden Gewölbdreiecke eine vortreffliche Stelle für die Oberlichter, es erregte auf der Pfeilerseite der Nebenschiffe keine Schwierigkeit, sondern schloss sich leicht an die Oeffnungen der Scheidbogen an. Ausser diesen constructiven, gewährte es auch die bedeutendsten ästhetischen Vorzüge; es war wie geschaffen für den Ausdruck des Innern, nach welchem man suchte. Das Tonnengewölbe zeichnete am Rande jeder Wand eine mächtige Horizontallinie; es verband zwar beide Wände, aber doch nur in sehr unvollkommener, mechanischer Weise, weil es in seinem festen Zusammenhange wie eine selbstständige schwere Masse erschien, die auf dem Raume lastete, wie ein Deckel, der von obenher den beiden Wänden aufgelegt war. Obgleich Wölbung, harmonirte es keineswegs mit den Verbindungsbögen der Pfeiler, indem es nur im Sinne der Breite überwölbte, während jene nur im Sinne der Länge fortliefen; es war daher ein unaufgelöster Widerspruch zwischen beiden. Das Kreuzgewölbe dagegen setzte an Stelle jener Horizontallinie seine Schildbögen, welche der Kette der Verbindungsbögen entsprechend, am Rande der Wand entlang sich hoben und senkten. Es zeigte zwar auch den Gegensatz von Quer- und Längenwölbung, aber als nothwendige Seiten desselben Systems und vermittelt durch die beiden gleich

nahestehenden Diagonalen. Bögen schwangen sich nach allen Richtungen auf, durchkreuzten sich, vereinigten alle Theile. Während im Tonnengewölbe jeder Punkt des Gewölbeanfanges nur mit dem einen, gegenüberliegenden Punkte verbunden erscheint, entspringen hier aus jedem Ausgangspunkte drei zur gegenüberliegenden Wand hinüberlaufende Linien, welche dieselbe in drei verschie-



denen Punkten berühren, und von jedem wieder vervielfacht in andern Richtungen zurückstrahlen. Es ist also ein reicher, sich mannigfaltig kreuzender Verkehr zwischen beiden Wänden gegeben, sie strömen gleichsam herüber und hinüber, in beständigen Repulsionen, welche den ganzen Raum bis an seine äussersten Gränzen durchdringen. Es ist eine Bewegung ohne Ende, wie die des Lichtes, das, von allen Seiten reflectirt, doch eine ruhige Einheit bildet; wie die des Blutes, das in stetem Kreislaufe den Körper belebt.

Ich habe bisher ausschliesslich von der Art des

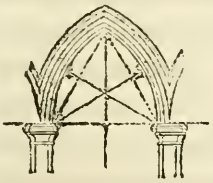
Kreuzgewölbes gesprochen, die aus der Durchschneidung zweier Tonnengewölbe entsteht; diese Form wurde indessen bald mannigfach modificirt, in einer Weise, welche jene eigenthümliche Lebendigkeit noch bedeutend verstärkte.

Jenes Kreuzgewölbe lastete zwar nicht mehr mit dem Gewicht eines Tonnengewölbes auf den Seitenmauern, es bedurfte aber noch immer einer bedeutenden Dicke des Steines und übte einen starken Schub aus, den man bestrebt sein musste zu verringern. Dies geschah durch eine eigene Erfindung. Schon früher hatte man das Gewölbe dadurch gesichert, dass man von einem Pfeiler zum gegenüberstehenden unterhalb des Gewölbes selbst, einen Querbogen oder Quergurt zog; man gewann dadurch eine grössere Haltbarkeit und konnte das Gewölbe selbst leichter anlegen. Es lag nahe, dies auch auf die Diagonallinien anzuwenden; bisher waren sie nur durch den Zusammenstoss der Tonnengewölbe, als blosse Ecken oder Nähte (Gräte, Gierungen, fr. *arrêtes*, engl. *groins*) entstanden. Man kam jetzt auf den Gedanken, sie ebenso wie die Quergurte und Schildbögen aus starken Hausteinen selbstständig zu wölben, und dagegen die dazwischen liegenden Gewölbedreiecke leichter zu behandeln. Dadurch erhielt man denn gleichsam ein Gerippe der wesentlichen Linien des Gewölbes, bestehend aus den beiden Längengurten (Schildbogen, Longitudinalrippen), welche das Quadrat des Gewölbes über der Mauer einfassten, den beiden Quergurten (Transversalrippen), welche im rechten Winkel mit jenen ersten von einem Pfeiler zum gegenüberstehenden hinüberliefen, und endlich den beiden Diagonalgurten. Stand dies Gerippe fest, so konnten die dazwischen liegenden Gewölbdreiecke (Kappen) sehr leicht gehalten werden, weil sie nicht

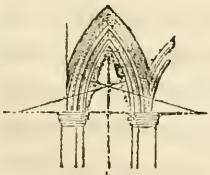
mehr das ganze Gewölbfeld, sondern nur die kurzen Strecken zwischen den verschiedenen Gurten zu überspannen brauchten. Auf diese Weise war es im strengsten Sinne des Wortes wahr, dass das Kreuzgewölbe nur auf den vier Pfeilern ruhete und der Wände gar nicht bedurfte. Diese Neuerung führte sehr bald noch weiter. Die Diagonallinien bei der Durchschneidung zweier Tonnengewölbe sind nicht Halbkreise, sondern Halbellipsen; sie geben mithin eine künstliche Curve, deren Fugenschnitte den Bauleuten grosse Schwierigkeiten in den Weg legten und welche von ihnen gern mit der bequemeren und ihnen geläufigen Form des Halbkreises vertauscht wurde. Dieser erhielt aber, da er die Diagonale und folglich eine sehr viel grössere Linie als die Quadratseite zum Durchmesser hatte, auch eine bedeutend grössere Höhe, als die Quer- und Längengurten. Die Werkleute sollten daher in einem und demselben Kreuzgewölbe zwei verschiedene Kreise anwenden, und also die Gewölbsteine nach zwei verschiedenen Radien behauen. Auch stand nun der Schlussstein sehr viel höher als die höchsten Punkte der Quer- und Längengurten, die Scheitel der Kappen lagen mithin nicht mehr, wie im ältern Kreuzgewölbe, in derselben Ebene, sondern stiegen von dem Scheitel des Schildbogens zum Kreuzungspunkte der Diagonalrippen kuppelähnlich aufwärts und lasteten dadurch mehr als nöthig auf den Schildbögen. Endlich hatte auch die quadrate Form des Kreuzgewölbes, die aus der Durchkreuzung zweier gleichen Tonnengewölbe hervorging und noch beibehalten wurde, ihre Nachtheile. Sie verursachte dass die Kreuzgewölbe des Mittelschiffes die doppelte Tiefe der Gewölbe der Seitenschiffe enthielten, dass sie mithin gewaltig schwer und starker Stützen bedürftig wurden, dass ferner

sie nur auf jedem dritten Pfeiler ruheten, während dazwischen ein Pfeiler lag, dessen Kraft für das Gewölbe des Mittelschiffes nicht vollständig benutzt wurde. Ueberdies war diese Ungleichheit der Pfeiler dem Auge anstössig und für die Haltbarkeit der Ueberwölbung der Seitenschiffe unvortheilhaft. Man sann daher darauf, diesen mittleren Pfeiler ebenfalls nutzbar zu machen, indem man auch an ihm, wie an den andern, einen Quergurt anbrachte. Dies konnte in zweierlei Weise geschehen. Entweder so, dass man das quadrate Kreuzgewölbe übrigens beibehielt, und den neuen Quergurt durch den Schlussstein der Diagonalen führte, was denn ein sechstheiliges Gewölbe, aus vier kleinern und zwei grössern Dreiecken bestehend, ergab. Oder so, dass man aus dem einen Kreuzgewölbe zwei machte, die dann freilich nicht mehr Quadrate, sondern halbe Quadrate oder Rechtecke von sehr viel grösserer Breite als Tiefe bildeten. Beides war vermöge der Gurtenconstruction möglich, jenes Gerippe der wesentlichen Bögen liess sich über jedem beliebigen Rechtecke aufrichten. Aber es war schwierig und setzte grosse Berechnungen voraus, denn nun hatte man in jedem Gewölbe drei Kreise verschiedener Grösse und sehr hochansteigende Kappen. Dem letzten Uebel konnte man dadurch ausweichen, dass man die kleineren Bögen an einer höheren Stelle anfangen liess, indem man über dem gemeinsamen Stützpunkte der Gewölbe kleine Säulen oder senkrechte Stützen, s. g. Stelzen, anbrachte, von denen sie aufstiegen. Aber auch dies verursachte manche Unbequemlichkeiten und liess dennoch die Verschiedenheit der Kreisbögen bestehen. Dagegen fand man ein andres vollkommen durchgreifendes Mittel, den Spitzbogen. Man verdeutlicht sich die Bildung des

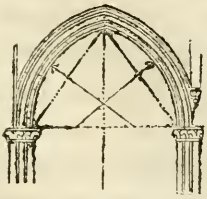
Spitzbogens am besten in der Art, dass man aus einem Halbkreise den mittlern Theil ausstösst und die beiden äusseren Kreistheile aneinander rückt; sie bilden nun nicht mehr eine fortlaufende Ründung, sondern stossen mit einer Spitze aneinander. Die Weite des Spitzbogens ist daher immer kleiner als der Durchmesser des Kreises, dem die Bögen angehören, und zwar um so kleiner, je grösser jenes mittlere ausgestossene Kreisstück ist. Sie hat aber kein so bestimmtes Verhältniss zum Halbmesser, indem sie demselben gleich, aber auch grösser oder kleiner sein kann, als er. Je kleiner sie ist, desto steiler wird der Bogen, je grösser desto stumpfer. Man unterscheidet daher drei Arten des Spitzbogens, den gleichseitigen (a), den lancettförmigen oder steilen (b), und den stumpfen (c). Bei dem ersten ist der Radius und mithin auch die Sehne des Bogens und jede Seite des eingeschriebenen Dreiecks der Grundlinie gleich. Bei dem stumpfen ist er kleiner, bei dem steilen grösser; das Centrum, aus welchem die Bögen geschlagen sind, liegt hier innerhalb, dort ausserhalb der Bogenweite. Man kann daher aus demselben Kreise Spitzbögen sehr verschiedener Art bilden, zwar nur einen gleichseitigen, aber viele stumpfe und steile. Ebenso kann man auch auf derselben gegebenen Grundlinie Spitzbögen von verschiedener Höhe errichten, je nachdem



a



b



c

man sie aus grösseren oder kleineren Kreisen entnimmt.

So hatte man vermöge der Rippen-Construction und des Spitzbogens Mittel gefunden, welche das Kreuzgewölbe für Fälle aller Art anwendbar machten, und seine Construction im höchsten Grade erleichterten, da man nun bei jedem beliebigen Rechtecke alle Bögen aus demselben Kreise entnehmen konnte. Die Folgen dieser Erfindung waren höchst durchgreifend. Das quadrate Gewölbe und mithin auch das sechstheilige, das nur ein in mehrfacher Beziehung unbequemer Versuch gewesen war, die Mängel des quadraten Gewölbes zu heben, verschwanden bald; die Gewölbe des Mittelschiffes erhielten dieselbe Tiefe, wie die des Seitenschiffes; man fand für gut, auch bei diesen etwas über das Quadrat hinauszugehn, indem man dem Pfeilerabstande etwas mehr als die halbe Breite des Mittelschiffes gab. Die Abtheilungen aller drei Schiffe waren dann gleichmässig durch die Pfeiler bezeichnet, die Ungleichheit dieser Pfeiler überall verschwunden, der Druck, den beide Gewölbe auf sie ausübten, regelmässig derselbe, die Perspective lichter, einfacher, harmonischer, die Bewegung der Linien des Gewölbes reicher, in schärferem Winkel sich wiederholend, beschleunigter und durch die stark markirten Gurten kräftiger. Diese leichten und schmalen Gewölbe ruheten wirklich vollkommen auf den Pfeilern, die Zwischenwand trug zu ihrer Haltbarkeit nicht bei, sie wurde, wie die Kappen der Gewölbe, blosse Füllung zwischen den wesentlichen, senkrechten Stützen. Dies wurde nun der leitende Gedanke des gothischen Styls; Aeusseres und Inneres besteht constructiv und scheinbar aus senkrechten Pfeilern, während die Füllungsmauern sich durch

grosse, mit leichtem Rippenwerk gefüllte Fenster und heitern Schmuck als solche zu erkennen geben. Die letzte Spur jener antiken Horizontallagerung war damit verschwunden, der Spitzbogen stellte den Gedanken reiner Verticalconstruction auf das Augenscheinlichste dar. Der Halbkreis erscheint vermöge seines inneren, gesetzlichen Zusammenhanges immer noch als ein Ganzes, und sondert sich von den senkrechten Stützen, auf denen er ruhet. Der Spitzbogen dagegen zerfällt in zwei Hälften, die beide mit den Stämmen, aus denen sie aufsteigen, enger verbunden sind, als untereinander; er ist nur eine mässige Neigung zweier senkrechten Stämme, die sich entgegenkommen, ohne ihren Charakter aufzugeben. Wegen dieser bedeutsamen Form wurde er auch bald ausserhalb des Gewölbes, zwischen den Pfeilern, an Fenstern und Portalen, selbst bei blossen Ornamenten angewendet; er war nothwendige Form, welche die harmonische Behandlung aller Theile erleichterte.

Dies mag vorläufig genügen, um das Gemeinsame beider Style und den Ausgangspunkt ihrer Verschiedenheit anzudeuten. Beiden gemeinsam war also die rhythmische Anordnung des Ganzen, als eines wohlgegliederten Inbegriffs selbstständiger Theile, das Streben nach organischer Belebung vermöge des Bogens, nach gruppenartiger Gliederung der Einzelheiten, daher ferner eine Menge von Formgedanken, die wir weiter unten betrachten werden. Verschieden waren sie nicht bloss wie Werdendes vom Reifen, sondern auch durch die Auffassung des Princips, indem im romanischen Style mehr die Einheit des Ganzen, die Ruhe, im gothischen mehr die Lebendigkeit des Einzelnen vorherrschte, in jenem das rhythmische Verhältniss, das Gesetz sich offenbar darlegte,

während es in diesem als verborgenes Lebensprincip von der Fülle des Mannigfaltigen verdeckt wurde.

Indessen können diese allgemeinen Andeutungen nur ein dunkles Bild geben, und wir müssen jetzt zu der grossen Arbeit übergehen, in den Details beider Style ihre gemeinsame wie ihre abweichende Tendenz kennen zu lernen.

Zweites Kapitel.

Der romanische Styl.

Die Beibehaltung römischer Formen, welche die Benennung dieses Styls als des romanischen veranlasst hat, beruhete nicht auf einem bewussten Vorsatze. Nur in den Gegenden, wo sich bedeutende römische Ueberbleibsel als Vorbilder darboten, oder in einzelnen, nur in einem kurzen Zeitraume vorkommenden Fällen gelehrter Nachahmung erstreckte sie sich auf feinere, der Antike speciell angehörige Details; im Ganzen dagegen behielt man die alte Form nur bei, bis man Anderes an ihre Stelle zu setzen wusste, während der Sinn beständig auf ein Neues gerichtet war, auf jenes gemeinsame Ideal des Mittelalters. Dies Ideal stand aber nicht als ein klares Bild mit festen Umrissen vor der Seele, sondern äusserte sich nur als ein dunkles Formgefühl, das von dem Hergebrachten nicht befriedigt war und es umzugestalten suchte. Die Entwickelung des neuen Typus begann daher an kleineren Theilen, schritt zu wichtigern

fort und brachte nur allmälig die völlige Umbildung des Alten hervor. Man hat in Beziehung auf die romanischen Sprachen die richtige Bemerkung gemacht, dass das Römische eigentlich nur das Material, die Wurzeln der Wörter, das Germanische aber den Geist, die Redefügungen, die Endungen und Biegungen gegeben habe. Ganz ähnlich verhielt es sich auch in der romanischen Baukunst, auch hier war die römische Form der ruhige Stoff, und nur das Neue ein Erzeugniss der künstlerischen Thätigkeit. Indessen war hier das antike Element noch schwächer, als in den Sprachen, so dass es seine volksthümliche Bedeutung ganz verlor, und nur in seinen allgemeinen, vielen Völkern zusagenden Grundformen wirksam blieb. Die Eigenthümlichkeit dieses Styls, im Gegensatz gegen den gothischen, besteht also eigentlich darin, dass das gemeinsame Ideal sich noch nicht ein eigenes Constructionsprincip geschaffen hatte, sondern sich an den alten herkömmlichen Formen geltend machte. Es war noch werdend und schwankend, mehr eine Gesinnung oder Geschmacksrichtung, als eine bewusste Kunstregel, hatte dafür aber den Vorzug höchster geistiger Frische und Unmittelbarkeit. Darin liegt denn auch der Grund, dass dieser Styl eine grosse Mannigfaltigkeit der Formen umfasst, die von localen und individuellen Zufälligkeiten, von dem Vorherrschen entweder der Ueberlieferung oder des neuen Bewusstseins und von dem rascheren oder langsameren Fortschreiten in verschiedenen Gegenden abhängt.

Diese, man kann wohl sagen, unerschöpfliche Mannigfaltigkeit einzelner Detailformen und Combinationen bildet den Genuss des Forschers, der stets Neues, Ueberraschendes, oft eine Fülle von Kraft und Naivetät findet;

sie erschwert aber die Aufgabe des Erzählers, gestattet ihm nicht, ein Bild des Ganzen mit freien und dreisten Zügen zu entwerfen, und nöthigt ihn, auch bei den einzelnen Details den geschichtlichen Gang ihrer allmäligen Entstehung zu verfolgen, und die feste Form in der Flüssigkeit ihres Bildungsprozesses zu beobachten.

Man hat früher, ehe man das Gesetz dieser Entwikkelung kannte, die Wandelbarkeit dieses Styls aus der Nachahmung byzantinischer oder arabischer Bauformen erklären wollen. Auch finden wir wirklich in einzelnen Gegenden Spuren solcher Einflüsse*), und es ist möglich, dass gewisse Formen des Abendlandes ihre erste Anwendung einer im Orient gemachten Beobachtung verdanken. Indessen hebt dies die Selbstständigkeit der Entwickelung nicht auf; es ist gleichgültig, ob man die Form, deren man bedurfte, durch freie Forschung, oder durch Anschauung bei Andern fand. Im Ganzen war der romanische Styl keineswegs nachahmend; er beseitigte selbst mehr und mehr die wenigen byzantinischen Formen, welche in der karolingischen Epoche Eingang gefunden hatten, und kehrte zur römischen Basilika zurück, an welcher er dann sofort den Umgestaltungsprozess begann. Die Basilika war in den Gegenden römischer Civilisation noch in guten Vorbildern erhalten, mit ihren einfachen Ansprüchen und ihrer graden Decke entsprach sie der geringen Kunstfertigkeit einer verwilderten Zeit, konnte leicht überliefert und beschrieben, in jedem Material, selbst in Holz, aufgeführt werden. Daher wurde denn die runde oder quadrate Gestalt, das künstliche Wölbungssystem, welches im Aachner Münster

*) Nähere Daten über den Zusammenhang der abendländischen Architektur und Malerei mit Byzanz werden weiter unten gegeben.

angewendet war, verlassen, die Formlosigkeit der alten Basilika noch gesteigert, das Aeussere oft durch die Anfügung eines westlichen Chors, durch Kreuzgänge, Klostergebäude oder Anderes entstellt und verhüllt*). Die Ausbildung begann im Innern; hier zeigten sich die ersten Anfänge jener mehr rhythmischen Auffassung des Grundplans. Zunächst fühlte man die Nothwendigkeit, den Chor würdig auszustatten. Dies geschah durch die schon oben bemerkte Verlängerung des Chorraums vermittelst eines vor die Nische desselben gelegten Quadrates. Durch dieses, da es sich in seinen Mauern als Fortsetzung des Mittelschiffes zeigte, trat auch sofort das Kreuzschiff und sein mittleres Quadrat deutlicher hervor. Damit verband sich dann ferner, dass man den ganzen Chor bedeutend höher legte, und den dadurch gewonnenen unteren Raum zu einer Gruft oder Krypta benutzte. Des griechischen Namens ungeachtet war diese Form dem byzantinischen Style fremd. Wohl finden sich in Italien und im gelobten Lande Kirchen mit unterirdischen Räumen, welche unter dem Namen der Confessionen die Gebeine und das Andenken frommer Märtyrer bewahren und an die Katakomben erinnern. Allein dies hat auf die bauliche Gestalt keinen Einfluss, der Altarraum des Chores ist gar nicht, oder doch nur höchst unbedeutend, über dem Boden des Kirchenschiffes**) erhöht.

*) Deutlicher als an den noch erhaltenen aber von manchen Anfügungen befreiten oder durch spätere Zeiten veränderten Kirchen sehen wir dies an dem Plan des Klosters von S. Gallen, der neuerlich im sorgfältigen Facsimile mit Erläuterungen von Ferdinand Keller (Zürich 1844) herausgegeben ist. Vgl. oben III. S. 494.

**) Unter den römischen Basiliken macht höchstens S. Prassede eine Ausnahme; die Lombardei gehört auch hier wie in andern Beziehungen mehr der germanischen Schule an.

In unsern nordischen Ländern dagegen wurde es bei allen grösseren Kirchen zur Regel, den Chor um eine Reihe von Stufen über den Boden des Schiffes zu erheben und darunter geräumige Hallen zu erbauen, welche die Reliquien der Heiligen und oft auch die Grabstätten der Bischöfe, Aebte und fürstlicher Personen enthielten und welche mit ihrer schwachen Beleuchtung und ihrer gedrückten Wölbung für die Todtenfeiern und ähnliche ernste Feste sich vorzugsweise eigneten. Diese Anordnung konnte leicht symbolisch gedeutet werden; die Gemeinde befindet sich auf dem ebenen Boden der Welt, wo Gute und Böse ungetrennt beisammenstehen, aber jenseits desselben öffnet sich ein Weg aufwärts zum Leben und einer abwärts zum Tode, jener hellstrahlend, das Augenmerk Aller, dieser in schauerlicher Dunkelheit verborgen. Wenn man sich dieses Gedankens, da wir ihn nicht ausgesprochen finden, nicht bewusst wurde, so sagte doch der Contrast von Licht und Dunkel dem Geiste der Zeit zu. Die Erhöhung des Chores, der hellere Schein, welcher auf ihn im Gegensatz gegen das tiefere Kirchenschiff fiel, gewöhnte aber auch das Auge an belebtere Formen, an eine malerische Verbindung verschiedenartiger Räume, an den Gedanken, die Kirche als ein reich zusammengesetztes System zu behandeln. In Betreff der Ausdehnung des Chors und der Krypta blieb man sich nicht ganz gleich. Zuweilen erstreckte sich diese noch unter dem ganzen Kreuzschiffe hin, welches dann nothwendig die Erhöhung des Chors theilte. Häufiger finden wir dagegen, dass die Chorerhöhung zwar in das Kreuzschiff hineintritt, jedoch nur den mittleren Raum desselben einnimmt, so dass dann die Seitenarme als niedrigere Nebenräume oder Zugänge erscheinen, welche durch kleine, gewöhnlich

reich verzierte Einschliessungsmauern vom Chore getrennt sind. An sich war diese Einrichtung nicht günstig, indessen trug auch sie dazu bei, das Auge an einen malerischen Wechsel und an verschiedenartige Gestaltung nach der verschiedenen Bedeutsamkeit der Theile zu gewöhnen.

Hieran schloss sich denn auch die früheste Anwendung der Gewölbe. Während man das Langhaus noch mit grader Decke versah, erhielt die Krypta, weil sie den Chor tragen musste und einen breiteren, von einzelnen Säulen gestützten Raum bildete, nothwendig Kreuzgewölbe. Ebenso hielt man es für angemessen die Chornische, als die heiligste Stelle, durch ein Halbkuppelgewölbe auszuzeichnen, woran sich dann die Vorlage mit einem Tonnengewölbe anschloss. Das mittlere Quadrat des Kreuzschiffes, wenn es auch ohne Wölbung blieb, erhielt doch schon durch vier begränzende Gurtbogen den nöthigen Halt und eine deutliche Absonderung vom Langhause.

Die wesentlichsten Veränderungen begannen aber an den Details und zwar zunächst an den Säulen. Die Basilika hatte schon, indem sie Bögen an die Stelle des Architravs setzte, den engen Zusammenhang ihrer dichten Reihen etwas gelockert, aber der Säulenabstand war noch immer, wenn nicht ganz, so doch fast derselbe wie in der antiken Architektur. Dies änderte sich sogleich in den nördlichen Ländern, man nahm eine weitere Säulenstellung an, gelangte allmälig dazu, den Abstand genau oder ungefähr der halben Breite des Mittelschiffs gleich zu halten und bewirkte so, dass die beiden gegenüberstehenden Säulenreihen als symmetrische Begränzungen des Schiffes erschienen und jede Säule in näherer Beziehung

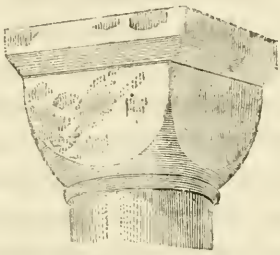
zu der gegenüberliegenden als zu der benachbarten derselben Reihe stand.

Diese neue Auffassung zog bald weitere Consequenzen nach sich. Waren nämlich die Säulenreihen Begränzungen des Mittelschiffes, so theilten sie diese Bestimmung mit der auf ihnen lastenden oberen Wand. Dem entsprach aber die antike Säule durchaus nicht, vermöge ihrer compacten Rundung, der ausgebildeten Form ihrer Kapitäle, der vollen Ausladung ihrer Basis bildete sie einen kräftigen Gegensatz gegen den oberen Bau und stand in keiner inneren Verbindung mit den Bögen. Dies musste um so mehr auffallen, als der ganz schmucklose Bogen mit der Mauer ein ungetrenntes Ganze bildete und mithin keinen Uebergang von der Säule zur Wand gewährte. Da lag es denn nahe, dass man die Säulenform verliess, die Stütze der Mauer ebenso einfach mit ihr verschmolz wie den Bogen, die Säule also durch einen blossen Mauerpfeiler ersetzte oder mit andern Worten die Mauer schon vom Boden an aufführte und nur durch Bogenöffnungen nach den Seitenschiffen durchbrach. Dies war eine zwar consequente, aber rohe Form, weder der Verbindung der Schiffe, noch der rhythmischen Anordnung günstig. Man behielt daher in andern Fällen die anmuthige Rundung der Säule bei, gab ihr aber angemessene Veränderungen. Da sie mit ihrer geringen Masse einem breiten Mauerstücke als Stütze diente, so musste sie den Ausdruck concentrirter Kraft erhalten, sich so darstellen, als ob sie vermittelst der von ihr ausgehenden Bögen sich zur Mauer erweitere. In diesem Sinne wurden ihre Theile behandelt. Die attische Basis, bekanntlich aus zwei Pfühlen und einer dazwischen liegenden Einziehung bestehend, wurde beibehalten, aber steiler, weniger

ausladend und höher gebildet; der Schaft behielt ebenfalls noch ungefähr das Höhenverhältniss der römischen Säule, er wurde nur stärker verjüngt, und blieb ohne Schwellung. Bei dem Kapitäl dagegen bildete sich eine ganz neue Form, das Würfelkapitäl. Von den antiken Kapitälen waren das dorische und ionische hier ganz unpassend; sie beziehen sich allzudeutlich auf den graden Architrav; auch waren sie diesseits der Alpen fast ganz unbekannt. Das korinthische, das einzige aus spät römischer Zeit überlieferte, entsprach aber dem jetzigen Zwecke wenig. Seine ausladenden Theile waren zu zart für den Ausdruck concentrirter Widerstandskraft; die Curve des Kelchs stand zu der Kreislinie des Bogens in einem ungünstigen, schwankenden Verhältnisse, indem sie ihr ähnlich und doch nicht gleich war, sie disharmonirte wie die Secunde in der Musik. In der byzantinischen Architektur hatte sich zwar ein neues Kapitäl gebildet, das einem unregelmässigen Würfel oder einer abgestumpften und umgekehrten Pyramide glich, indem auf der kreisförmigen Oberfläche des Säulenstammes ein Quadrat auflag, das nun nach allen vier Seiten in schräger Richtung, gradlinig sich erweiternd aufstieg. Allein ungeachtet der feinen, künstlichen Filigranarbeit, welche die byzantinische Kleinmeisterei an diesen Seitenflächen anbrachte, war dies doch nur eine sehr rohe, unorganische Form. Auch finden wir nicht, dass sie diesseits der Alpen irgendwo nachgeahmt wurde*). Hier bildete sich dagegen eine andre, viel schönere Kapitälform. Sie bestand aus einem wirklichen Würfel mit rechtwinkligen,

*) Selbst nicht im Aachener Münster, ungeachtet der Meister S. Vitale in Ravenna kannte und benutzte. In S. Marco von Venedig findet sich dagegen dies byzantinische Würfelkapitäl.

nicht wie in jener byzantinischen Form schrägen, Seitenflächen, dessen Ecken aber nach unten zu so abgerundet sind, dass sie einem Kugelausschnitt gleichen. Dadurch erhalten denn auch die vier Seitenflächen statt der graden



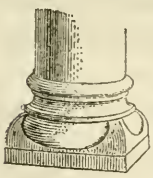
rechtwinkligen Linie eine bogenförmige Begränzung*). Die Ausladung dieses Würfelkapitäls ist der des korinthischen entgegengesetzt, dieses schwingt sich nach innen, jenes strebt sofort nach aussen. Es hat eher eine Verwandtschaft mit dem dorischen Kapitäl, wenigstens spricht es wie dieses die Bedeutung des Tragens auf eine sehr kräftige und einfache Weise aus. Im Verhältniss zu dem Bogen und der oberen Wand enthält es einen sehr glücklichen und bedeutsamen Formgedanken; die vier senkrechten Seitenflächen scheinen dem Mauerpfeiler entnommen und stellen vorn und hinten die Wandfläche, seitwärts aber den Durchschnitt der Mauerdicke dar, der untere Kugelausschnitt leitet auf milde und kräftige Weise den runden Säulenstamm in diese vierseitige Form hinüber, und die auf den Ecken des Würfels entstehende Curve entspricht der Bogenlinie. Sie zeigt zwar das Aeussere

*) Eine andere Vergleichung und Beschreibung, die nicht minder richtig ist, giebt das englische Glossary of architecture (Oxford 1845) indem es das Würfelkapitäl als eine Schale (a bowl) mit gradlinig und würfelförmig abgeschnittenen Seiten bezeichnet.

einer kreisähnlichen Gestalt, während der Bogen das Innere darstellt und steht daher in einem Gegensatz, aber in einem, der ein innerliches Verhältniss zwischen ihnen anschaulich macht; denn beide zusammen stellen eine Art Wellenlinie, ein Steigen und Sinken dar; die kurze, ausladende Curve des Kapitäls giebt gleichsam den Anlauf zu der weiten, radförmigen Schwingung des Bogens. In Verbindung mit der steilen Basis und dem stark verjüngten Stamme zeigt sich die kräftige Ausladung des Kapitäls als das Resultat dieser aufsteigenden Bewegung und als die Erweiterung des Schlanken in die obere breite Wand. Zum vollen Abschluss dieses Wechsels von Ausladung und Einziehung kam nun noch eine Deckplatte auf dem Kapitäle hinzu. Sie ist mit Vorliebe behandelt, in ganz anderm Sinne wie in der antiken Architektur; immer von verhältnissmässig grösserer Höhe, dagegen wenig ausladend. Wenn sie senkrechte Seitenflächen hat, sind diese oft verziert, was in der klassischen Architektur nicht vorkam; meistens aber stellt sie einen Theil einer umgekehrten Pyramide dar und wird oben breiter, oder sie besteht aus einem Wechsel von Rundstäben und einer Kehle, ähnlich der umgekehrten attischen Basis, nur mit weniger kräftiger Ausladung. Sie soll offenbar nicht bloss abschliessen, sondern auch die Säule erhöhen, den Gedanken des Aufsteigens und Erweiterns noch einmal und kräftig wiederholen.

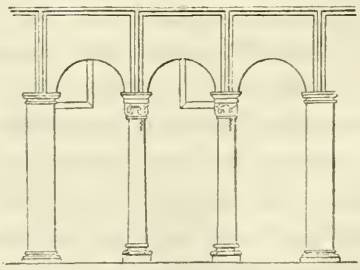
In diesem Sinne ist dann ferner eine Veränderung sehr bemerkenswerth, die mit dem Säulenfusse vorging. Indem man die attische Basis beibehielt, musste man ihr auch eine Plinthe geben, damit der volle Pfühl nicht unmittelbar auf dem Boden auflag. Diese Plinthe,

die mit ihren vier Ecken über den daraufliegenden kreisrunden Pfühl hinausstand und auf ihrer flachen Oberfläche durch einen tiefen Schatten von der kräftigen Rundung dieses Pfühles abgesondert war, entsprach nun freilich dem antiken Gedanken horizontaler Auflagerung, nicht dem des verticalen Aufsteigens; allein bei diesem kleinen und zu den Füssen des Beschauers liegenden Gliede war dieser Widerspruch nicht sehr auffallend. Dennoch verletzte er das Gefühl und man erfand ein Mittel ihn zu beseitigen. Man legte nämlich in die vier Ecken der Plinthe eine kleine Verzierung, welche den Contrast milderte und die gradlinige Form in die runde überführte. Anfangs erscheint sie wie ein Knollen, als ob man eine Thonmasse auf die Ecke gelegt, um sie auszufüllen, später bildete man sie zierlicher, etwa wie ein Blatt, das auf der Rundung aufliegend sich sanft und geschmeidig in die Ecke hineinbog; auch Thiergestalten wurden dazu benutzt. Einige Male, jedoch seltener, sind jene einfachen Eckklötzchen zwar beibehalten, aber um die ganze Rundung mit einer gefälligen Senkung herumgeführt, so dass der Pfühl wie aus einer Hülse sich empordrängt. In andern Fällen erlangte man ohne Anwendung dieser Klötzchen eine ähnliche Wirkung, indem man die Plinthe kleiner bildete und den darauf liegenden Pfühl über sie hinausreichen liess, so dass das Auffällige der horizontalen Auflagerung auch hier verschwand. Man sieht, wie rege und bewusst der Geist war, und wie bereit zu neuen Erfindungen, sobald er nur seinen Zweck klar erkannte.



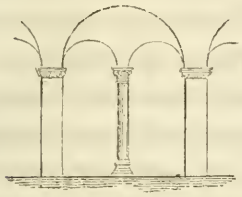
Nachdem man anfangs bald Säulen bald Pfeiler angewendet hatte, kam man auf den Gedanken, beide

zugleich abwechselnd zu gebrauchen. Beide ergänzten sich gewissermassen; die Pfeiler gaben den nöthigen Ausdruck der Solidität und die neben ihnen angebrachten Säulen den der Zierlichkeit. Vor Allem aber wurde dadurch der Rhythmus der Anordnung klarer und lebendiger. Wenn man nämlich die Pfeiler an die Endpunkte der im Mittelschiffe sich wiederholenden Grundquadrate stellte, so bezeichneten sie, vermöge ihrer grösseren Masse und ihres näheren Zusammenhanges mit der Mauer, die grösseren Abtheilungen, die Säulen aber vermöge ihrer abweichenden und feineren Gestalt, die weitere Theilung oder Halbirung derselben und zugleich die Breite der Seitenschiffe. Endlich gewährte diese Anordnung noch ein Feineres; sie bildete Gruppen. Die Pfeiler dienten als Einrahmung eines Einzelbildes, in welchem die Säule sich als Mitte darstellte und in ihren Bögen sich entwickelte. Diese Bedeutung blieb nicht unbemerkt, wir finden sie mit Liebhaberei herausgehoben. Zuweilen geschah dies im Uebermaass, indem man dem Wohlgefallen an reicher Gruppirung das rhythmische Gesetz opferte, entweder so, dass man statt einer zwei mittlere



S. Godehard, Hildesheim.

Säulen zwischen jedes Pfeilerpaar*) oder so, dass man zwei Pfeiler nebeneinader stellte, und mithin jeder Säule ihre ungetheilte Einrahmung zuwies, jede Gruppe oder die ganze Gruppenordnung isolirte**). In andern Fällen erzeugte es aber eine sehr schöne Form, indem man von Pfeiler zu Pfeiler, mithin über die dazwischen liegende Säule, einen blinden Bogen schlug, der die wirklichen Verbindungsbögen umfasste***). Dadurch wurde die Gruppe abgerundet, zugleich aber auch der rhythmische Wechsel und die Bedeutung des Pfeilers als des wesentlich tragenden Gliedes betont, die Gruppe, deren Mittelpunkt die Säule bildete, harmonisch abgeschlossen, und dennoch der perspectivische Fortschritt der Längenrichtung durch die doppelte Bogenführung beschleunigt und belebt.



Echternach, bei Trier.

Aber auch ohne diese feinere Ausbildung war durch den Wechsel von Säulen und Pfeilern eine ganz neue Auffassung ausgesprochen. Die antike Regel, dass alle Glieder einer Reihe gleich sein müssen, war nun entschieden beseitigt, und eine andre, die der relativen Gleichheit, des Zusammenhanges durch Wiederkehr, ausgesprochen. Dies neue, dem Reime ähnliche Formgesetz, das wir schon früher in der Arabeske angedeutet fanden, war nun auch in die Architektur eingedrungen. Es blieb das ganze Mittelalter hindurch in Anwendung; auch

*) Beispiele werden unten in der chronologischen Erzählung bei der Beschreibung der romanischen Bauten in Sachsen angeführt.

**) Pöttnitz, bei Puttrich.

***) Häufig in Sachsen, Drübeck, Huyseburg (Kugler Beschr. von Quedlinburg S. 117 und 120.) Echternach bei Trier. (Schmidt, Trierische Alterth. Heft 2. Bl. 8.)

als man später, wie wir sehen werden, wieder eine grössere Uebereinstimmung der einzelnen Glieder derselben Reihe forderte, nahm man diese doch nie als eine totale, sondern liebte immer einen Wechsel in der Gleichheit.

Dieser neue Begriff der Symmetrie, indem er die Einheit jeder Reihe in sich brach, diente dazu, die beiden gegenüberstehenden Reihen näher zu verbinden. Der Säule stand die Säule, dem Pfeiler der Pfeiler gegenüber, der perspectivische Anblick liess daher keinen Zweifel, dass beide Reihen entsprechende Seiten eines Ganzen bildeten. Es war eine mehr malerische Symmetrie, die Gleichheit durch Spiegelung.

Diese Zusammenstellung von Säulen und Pfeilern in derselben Reihe führte bald auch zu einer noch näheren Verbindung beider. Die abstracten Formen des Runden und Eckigen, der schlanken Säule und des ungegliederten Pfeilers standen in zu schroffem Contraste. Dies veranlasste, dass man zunächst die Schärfe der Pfeilerkanten durch eine feine Höhlung milderte, dann aber bald diese Höhlung durch eine kleine Halbsäule ausfüllte. Dies hatte den Vortheil, den Pfeiler auch seiner Form nach mit der danebenstehenden Säule zu verbinden; diese spiegelte sich gleichsam in ihm, das Schroffe des Gegensatzes war gehoben*). Aber auch an und für sich war der Pfeiler dadurch verschönert, er erschien minder roh und schwer. Man bemerkte, dass man ihn nun auch allein ohne den Wechsel mit Säulen anwenden konnte, was wiederum manche Vortheile gewährte. Schon im Mittelschiffe hatte jener Wechsel verschiedener Formen etwas Gewaltsames, doch wurde es hier durch die symmetrische Gestaltung beider Reihen aufgehoben; im

*) Viele Beispiele in Sachsen z. B. Hecklingen. (Puttrich Bl. 29.)

Seitenschiffe dagegen blieb es sehr fühlbar, weil hier der wechselnden Reihe eine überall gleiche einfache Wand gegenüber stand, die nichts enthielt, was mit den Säulen correspondirte. Wurde dagegen die Reihe aus Pfeilern gebildet, so war zwar noch keine vollkommen symmetrische Verbindung mit der Aussenwand hervorgebracht, aber doch der Gegensatz gemildert.

Dies führte auch auf eine feinere Ausbildung der Bögen, deren rohe, scharfkantige Leibung gegen die abgerundeten und gegliederten Pfeiler in jener neuen Gestalt contrastirte. So lange noch neben den Pfeilern Säulen standen, konnte man an eine Verbindung des Bogens mit den Stützen nicht denken. Sobald aber die ganze Reihe aus Pfeilern mit halbsäulenartigen Ecken bestand, konnte man die Kante des Bogens durch Einkerbung und Abrundung zu einem Rundstabe umformen, dadurch die Uebereinstimmung von Pfeilern und Bögen erlangen, und zugleich der Halbsäule an der Ecke des Pfeilers eine höhere Bedeutung verleihen, indem sie nicht mehr als ein blosses Ornament, sondern als Trägerin des ihr entsprechenden Rundstabes am Bogen erschien. Die rhythmische Gruppirung und die wechselnde Symmetrie beider Reihen war nun zwar nicht mehr so stark betont wie sonst, dagegen hatte der perspectivische Anblick durch diese Rundstäbe, die sich von Pfeiler zu Pfeiler hoben und senkten, eine bisher ungekannte Lebendigkeit erhalten*).

Der Gedanke, die Säule mit dem Pfeiler zu verschmelzen, war aber ein fruchtbarer und führte auf einen ganz andern, wichtigern Gebrauch, indem man die Halbsäule nicht bloss als Einkerbung der Pfeilermasse

*) Kloster Bürgelin bei Puttrich und in Kallenbachs Chronologie.

innerhalb derselben bildete, sondern sie in kräftigerer Form, mit wirklicher Tragekraft, den Pfeilerflächen anlegte. Dies setzte freilich voraus, dass ein Bogen vorhanden war, dem diese Halbsäule als Stütze dienen konnte; allein dazu fand sich mehr als eine Gelegenheit.

Zunächst zeigte sie sich unter den Verbindungsbögen der Pfeiler. Bei grossen Dimensionen des Gebäudes und namentlich des Pfeilerabstandes war es wünschenswerth, den Mauerbogen, welcher die obere Wand trug, noch durch einen schmalen Gurtbogen zu verstärken, welcher die Mitte und mithin die wichtigste Stelle jenes breiteren Bogens stützte und zugleich demselben eine abgestufte und folglich belebte Gestalt gab. Dieser Bogen bedurfte dann eines vor dem Pfeiler vortretenden Trägers und wurde daher auf die Kapitäle der an den inneren Pfeilerseiten angebrachten Halbsäulen gelegt. Noch nöthiger wurden solche Halbsäulen, sobald man die Schiffe überwölbte. Dies geschah wohl zuerst in den Seitenschiffen. In manchen Gegenden, hauptsächlich in Frankreich, aber auch zuweilen in Deutschland, brachte man über den Nebenschiffen Gallerien oder Emporen an, wie sie in den byzantinischen Kirchen als Aufenthalt der Frauen herkömmlich waren. Wenn man auch im Abendlande diese strenge Scheidung der Geschlechter nicht für nothwendig hielt, so dienten solche Gallerien doch entweder als Sitz der Nonnen in Klosterkirchen oder als Sängerchöre oder überhaupt zur Vergrösserung des Raums. Unter diesen Gallerien schien dann die Anwendung des Kreuzgewölbes sehr rathsam. Aber auch sonst waren in diesen niedrigen Räumen die graden Decken auffallender, die Gewölbe leichter ausführbar, und schon als

Widerlager gegen die unter der hohen Mauer des Mittelschiffes stehenden Pfeiler nützlich. Man überwölbte daher häufig die Seitenschiffe, während man noch die Schwierigkeiten und Kosten der Wölbung über dem grösseren Mittelraume scheute. Hier brauchte man dann Halbsäulen an der Mitte der Pfeilerfläche und an der gegenüberliegenden Wand, um die Quergurten zu tragen. Man entdeckte auch sehr bald, wie günstig diese Anordnung für die Symmetrie dieser Räume war; denn beide Seiten, die Wand und die Pfeiler, zeigten nun gleiche Halbsäulen, zwischen denen zwar auf der einen Seite die Bogenöffnungen, auf der andern die Fensterwände lagen, die man aber sehr ähnlich machen konnte, wenn man die Fenster von einer jenen Bögen gleichen Mauervertiefung umgab. Man erlangte durch diese Verbindung von Pfeilern, Halbsäulen und Gewölben eine bisher noch ungekannte perspectivische Wirkung.

So entbehrte denn nur die dem Mittelschiffe zugewendete Pfeilerseite der Verstärkung durch eine Säule. So lange man hier die Balkendecke brauchte, war kaum ein grosser Nutzen für sie abzusehn. Zwar geschah es wohl, dass man dennoch auch hier und zwar hoch hinaufgehende Halbsäulen anbrachte, entweder um den Hauptbalken eine vortretende Unterlage zu gewähren, oder um grosse Gurtbögen darauf zu setzen, welche das Balkenwerk noch kräftiger stützten*).

*) Beispiele des ersten kann ich nur in England anfweisen in den Domen von Ely und Peterborough (Winkles Cathedrals II. p. 54 und 77), Beispiele des letzten theils in England (Binham Priory bei Britton Arch. Ant. III. p. 80.) theils in Italien, S. Prassede in Rom (Gutensohn und Knapp tab. 30), S. Miniato bei Florenz, S. Zeno in Verona, die Kirche zu Bari. (Agincourt. Tab. 25. Gally Knight Italy I. 33. 6, 39). Dass diese Fälle so selten sind und

Indessen waren dies wohl nur seltene Versuche, denn es dauerte nicht lange, dass man auch für das Mittelschiff, wenigstens bei reicher ausgestatteten Kirchen, die Wölbung als unerlässlich ansah. Die Gründe dieses Bestrebens mögen verschiedener Art gewesen sein. Ohne Zweifel dachte man zunächst an die Sicherung gegen Feuersbrünste, die bis dahin häufig und gefährlich waren, allein ebenso wenig war man gegen die ästhetischen Vorzüge des Gewölbes blind, man wusste es zu schätzen, dass die Kreisbögen des Gewölbes die Wände verschmolzen, bei aller Kargheit der Aeusserungen finden wir unzweifelhafte Andeutungen dieses Gefühls*).

Die Sicherheit dieses Gewölbes erforderte eine Unterstützung, die bis zum Anfange des Quergurts hinaufreichte und kräftig genug war, um denselben zu tragen. Dies konnte zunächst geschehen, und geschah oft in der Art, dass man an der Vorderseite des Pfeilers eine rechtwinklige pilasterartige Vorlage anbrachte, welche die Breite des Quergurtes erhielt. Wollte man dagegen, weil der Gurtbogen schmaler gebildet wurde, oder aus Schönheitsrücksichten, eine Halbsäule**) anwenden, so musste man das antike Verhältniss des Durchmessers

namentlich in Deutschland meines Wissens gar nicht vorkommen, mag daher rühren, dass man häufig die schon vorhandene Anlage einer vortretenden Stütze und eines Quergurts später zur Ausführung eines vollständigen Gewölbes benutzte.

*) So der Lebensbeschreiber des englischen Abtes Harold bei Erwähnung der 1062—1066 erbauten Abteikirche zu Waltham: Parietes arcuum aut testudinum hemicidiis (lies hemicyclis) foederantur. (Glossary of Arch. Oxford 1845 III. 30.)

**) Ich bediene mich der Kürze halber des Ausdrucks Halbsäule, obgleich diese Gewölbstützen häufig einen grössern Theil des Cylinders, ungefähr drei Viertel, enthalten.

zur Höhe des Stammes aufgeben, weil er dadurch entweder zu niedrig oder unförmlich geworden wäre. Man fand daher passend, sie schlanker zu halten, dafür aber sie weiter hinauszurücken, und mit dem Kern des Pfeilers durch eine rechtwinklige Mauervorlage zu verbinden, welche schmaler als der Pfeiler war, mit demselben auf jeder Seite einen einspringenden rechten Winkel bildete und also eine Vermittelung zwischen dem breiten Pfeiler und dem schlanken Säulenstamm gewährte. Diese Form entsprach dem Gewölbe sehr vollständig; denn die Halbsäule diente nun ausschliesslich als Unterlage des Quergurtes, während die vortretenden Ecken des Pilasters nicht bloss die zunächstgelegenen Theile des Gewölbes sondern auch die Schildbögen trugen. Sie empfahl sich daher auch für die Seitenschiffe, wo man sie natürlich auf beiden Seiten, und mithin auch an der Fensterwand, anbrachte und dadurch den Vortheil erlangte, dass sich jene der Bogenöffnung entsprechende Mauervertiefung sehr viel leichter und naturgemässer bildete. Selbst für die inneren Seiten der Pfeiler (unter dem Verbindungsbogen) war eine solche Vorlage zweckmässig, indem sie dem Bogen und seinen Stützen eine mehrfache Abstufung und dadurch eine mehr gegliederte und belebte Gestalt gab. Auf diese Weise zeigte der Pfeiler überall zwischen den Halbsäulen zweier aneinanderstossenden Seiten statt einer, drei rechtwinklige Ecken. Eine noch höhere Regelmässigkeit und Schönheit erlangte er aber, wenn man die mittlere dieser Ecken, diejenige auf welcher der Rand des Verbindungsbogens ruhete, abrundete und zu einer Halbsäule, von gleicher oder geringerer Stärke wie jene andern, umformte, welcher dann auch an diesem Theile der Bogenwölbung ein Rundstab entsprach. Der

Grundriss dieses ausgebildeten Pfeilers zeigte also statt eines Rechtecks eine künstlichere Gestalt, welche, wenn

man die vortretenden Halbsäulen ins Auge fasst, ein Kreuz mit ausgefüllten Winkeln, und wenn man auch die vorspringenden Ecken und die zwischen ihnen liegenden Halbsäulen berücksichtigt, eine Art Stern bildet. Verfolgt man aber, wie es vom Mittelschiffe aus natürlich ist, die Richtung, in welcher sich der Pfeiler von der vordersten, den Quergurt tragenden Halbsäule abstuft, und zieht in Gedanken die Linie, welche durch die äussersten Punkte dieser Abstufung angedeutet ist, so erhält man ein Quadrat, das aber im Verhältniss zu dem ursprünglichen Pfeiler übereck gestellt ist. Durch diese Abstufung ist der Durchgang und die Durchsicht aus einem Schiffe in das andere in ähnlicher Weise erleichtert wie durch die runde Säule; allein statt der einfachen, abgeschlossenen Rundung ist jetzt eine mannigfaltige und bewegte Form gegeben. Es ist als ob die Pfeiler eine gegenseitige Anziehung auf einander üben, die, weil sie durch die Wand zurückgehalten, sich in der Mitte concentrirt, oder als ob die mittleren Halbsäulen, wie eifrige Diener da wo es nöthig ist, mit Bewusstsein und Eleganz vortreten. Mit einem Worte man hatte statt einer einfachen runden oder eckigen Masse eine reich gegliederte Gruppe, in welcher die Elemente des Eckigen und des Runden sich durchdringen und wechselnd verbinden.

Dieser Pfeiler enthält gleichsam den Keim oder den Extract des Gewölbes und selbst des ganzen Gebäudes; in den vortretenden Halbsäulen sind die Quergurten und die Scheidbögen, mithin die rechtwinkligen

Linien der Länge und Breite, in den mehr zurücktretenden die Diagonalen, endlich ist in der grösseren Höhe der vorderen und in der geringeren der übrigen Säulen das verschiedene Höhenmaass der Schiffe angedeutet. Einer dieser Pfeiler genügt, um die Hauptverhältnisse des Ganzen zu bestimmen. Er entspricht vollkommen dem Kreuzgewölbe und hängt mit demselben aufs Engste zusammen; das Gewölbe erfordert den Pfeiler, dieser jenes. Der Pfeiler hat den Vorzug auf festem Boden zu stehen, er scheint aus ihm hervor zu wachsen, sich zum Gewölbe zu entfalten und mithin diesem erst das Dasein zu geben. Allein das Gewölbe schwebt auf höchster Stelle, es ist die Seele des bewegten Lebens und sieht auf den Pfeiler als seinen Diener und Träger herab. Beide stehen in vollkommenster organischer Wechselwirkung.

Die Halbsäulen der Seitenschiffe und der Arcaden hatten noch ungefähr das antike Verhältniss der Höhe zum Durchmesser; der vordere Rundschaft des Mittelschiffs, der bis zum obern Gewölbe hinaufsteigen muss, ging weit über diese Gränze hinaus, und erreichte eine Schlankheit, welche bei einer freistehenden Säule unmöglich gewesen wäre. Allein dies erschien hier keineswegs auffallend; jene anderen Halbsäulen erklärten und rechtfertigten die Dicke des Schaftes, während die Pfeilerwand seine grössere Höhe motivirte. Er war ein Sprössling derselben Wurzel wie jene, der durch das Aufsteigen der Mauer, an der er haftete, ungewöhnlich hoch hinauf gezogen war. Er gab nicht mehr die Säule, sondern nur den phantastisch belebten Gedanken derselben, und grade das Hinausgehen über die naturgemässe Gränze war hier günstig, weil es den Beschauer anregte, ihn

gleichsam mit emporzog und zum Zeugen der weitern Entfaltung des Pfeilers zum Gewölbe machte.

Diese vollkommen durchbildete Form des Pfeilers ist jedoch bei weitem nicht immer angewendet. In manchen Fällen finden wir eine noch reichere Gliederung; oft ist namentlich im Mittelschiff statt der einfachen Säule eine Gruppe von drei Halbsäulen angebracht, die dann den Gewölbgurten noch näher entspricht; oft haben die starken Pfeiler an der Vierung des Kreuzes oder unter dem Thurme sechszehn oder noch mehr Halbsäulen und Ecken. Viel häufiger ist aber jene Entwickelung unvollständig. Zuweilen sind die Pfeiler unter den Arcaden ganz ohne Gliederung, während die nach den Schiffen gewendeten Seiten Vorlagen und Halbsäulen haben*); in anderen Fällen ist es umgekehrt, die Verbindungsbögen werden von Halbsäulen getragen, während die anderen Seiten grade Flächen zeigen**).

Dies letzte hing meist mit dem Mangel der Wölbung zusammen, da es sich von selbst verstand, dass solche Vorlagen des Pfeilers nur da stattfinden durften, wo sie etwas zu tragen hatten. Es findet sich daher bei Ueberwölbung der Seitenschiffe und grader Decke des Hauptschiffes, dass der Pfeiler auf drei Seiten oder auf einer gegliedert, auf der des Mittelschiffs aber nackt ist***),

*) So in den Domen von Mainz, Speyer, Worms und in Kloster Laach.

**) So in der Kirche zu Memleben, die kein Gewölbe hatte, und im Dom zu Würzburg, der auch anfangs für eine Balkendecke bestimmt war, aber auch in S. Sebald in Nürnberg ungeachtet des auf Kragsteine gelegten Gewölbes.

***) So in S. Ursula in Köln.

und bei der quadraten, also einen Pfeiler überspringenden Wölbung, dass dieser mittlere Pfeiler ohne Vorlage oder doch nur mit einer schwächeren als die anderen versehen ist*). Zuweilen begnügte man sich auch mit einer einfachen Halbsäule auf allen vier Seiten, und liess die Ecken des ursprünglichen Pfeilers ungegliedert und scharf hervortreten, wodurch denn die rhythmischen Verhältnisse des Grundrisses stark, aber auch hart ausgesprochen waren. Viele Meister konnten sich nicht entschliessen, der Halbsäule im Mittelschiffe jene schlanke Gestalt zu geben, hielten sie deshalb in gleicher Höhe mit den übrigen Säulen und liessen dann die Gewölbstützen entweder von dem Kapitäl dieser mittleren Säule oder von einem über demselben in dem Zwickel der Bögen angebrachten Kragsteine aufsteigen. In England gab man sogar häufig dem ganzen Pfeiler die Gestalt einer einzigen Rundsäule von ungeheurer Dicke, welche mit ihrem Kapitäl oder Gesims noch über die Wandfläche hinausragte und so die Stützen der obern Gewölbe trug, was denn begreiflicherweise dem ganzen Gebäude einen überaus plumpen Charakter aufdrückte.

Allein auch da, wo man den vollständig gegliederten Pfeiler und mithin jene schlanke Halbsäule anwendete, waren doch noch alle Details desselben sehr breit und massiv gehalten. Halbsäulen haben als solche, schon weil sie keine Verjüngung dulden und von oben bis unten einen unveränderten Cylinder darstellen, etwas Trockenes, was bei jener langgedehnten Halbsäule mehr als sonst auffiel. Ebenso trug die steile Basis, das

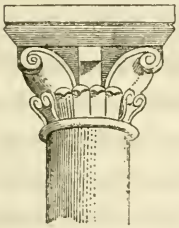
*) Jenes in den Domen von Basel, Naumburg und Bamberg, selbst bei übrigens völlig ausgebildeten Pfeilern, dieses in denen von Speyer und Worms.

einfache Würfelkapitäl, das starke Gesims und endlich die unverzierte Wand selbst dazu bei, die Lebendigkeit des Aufsteigens niederzuhalten. Allein in der That war dies dem ganzen Systeme entsprechend, besonders so lange das quadrate Gewölbe in Anwendung blieb. Wie dieses einen langsamen Gang ging, weit ausholend erst am dritten Pfeiler sich senkte, so musste auch in der Pfeilerbildung selbst die Bewegung noch eine feierliche, vorherrschend ernste sein. In diesen weit ausgedehnten Hallen durfte sich kein rascher Schritt hören lassen.

Eine gleiche Mannigfaltigkeit wie bei den Pfeilern herrscht auch bei den Kapitälen. An bestimmte Ordnungen und Regeln, wie die antike Baukunst sie gehabt hatte, war überall nicht zu denken; vielmehr ist Freiheit und Veränderung in Nebendingen ein Erforderniss dieses Styls. Selbst bei Kapitälen derselben Reihe wollte man keine völlige Gleichheit, sondern suchte Abwechselung. Jener eigenthümliche Begriff der Symmetrie fand hier seine vollste Anwendung; man forderte eine gewisse Regel, aber nicht nothwendig immer dieselbe, sondern lieber eine wechselnde und gern eine complicirte, welche dem Scharfsinne des Beschauers zu errathen aufgab. Zuweilen war die Form der Kapitäle durch die ganze Kirche gleich, zuweilen nur bei den Säulen von gleicher Höhe, so dass sie an den hohen Gewölbstützen des Oberschiffes abwich. Zuweilen war aber auch innerhalb derselben Reihe nur eine bedingte Gleichheit, so dass etwa die Höhe dieselbe blieb, aber die Ausbiegung oder die Verzierung sich änderte, jedoch so, dass die symmetrische Aehnlichkeit der gegenüberstehenden Reihe berücksichtigt wurde und auch gern so, dass auf derselben Seite eine Wiederkehr ähnlicher Formen, ein rhythmischer,

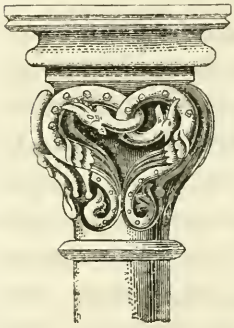
reimartiger Wechsel eintrat. Diese Abwechselung kann allerdings zu weit gehen, einen unruhigen wühlerischen Charakter tragen; gewöhnlich aber ist sie wohlthätig, sie zerstreut nicht, sondern fesselt den flüchtigen Blick, leitet ihn durch die Verschiedenheit auf die ihr zu Grunde liegende Regel, und macht auf die feinen Beziehungen der einzelnen Theile aufmerksam*).

Neben dem Würfel ist besonders die Reminiscenz des korinthischen Kapitäls zu bemerken. So selten eine genaue Nachahmung desselben vorkommt, so häufig findet man Anklänge daran mit Variationen, die bald eine dunkle, gedankenlos angewendete Erinnerung, bald aber eine sinnvolle Uebersetzung und Umgestaltung anzeigen. Man hielt den Gedanken einer Entfaltung fest, die sich auf den Ecken und in der Mitte zusammenfasste, und wusste ihn durch mannigfaltige Pflanzenornamente, durch Thiergruppen, endlich durch einfache, bedeutungslose Ausladungen bald reich und in voller Harmonie, bald nur in Grundtönen auszusprechen. Daneben kann man als eine dritte Gattung die Kapitäle anführen, welche die Form des Würfels und die korinthische, die convexe und die concave Biegung, vermitteln. Dies geschah in verschiedener Weise. Entweder so, dass man das Eckige des Würfels gleichsam abschliff und so die Gestalt eines Beckens erhielt, so dass der Umriss weder die Höhlung des korinthischen noch die



*) Von grosser Schönheit sind die wechselnden Beziehungen der Kapitäle oft in französischen Kirchen z. B. in N. D. von Châlons-sur-Marne.

Ausbiegung des Würfelkapitäls hatte, sondern zwischen beiden blieb; oder so, dass man gar keine Ausladung gab, und das Kapitäl cylindrisch wie den Säulenstamm formte, und nur durch die Verzierung bezeichnete; oder endlich indem man beide Formen verband, unten mit dem schlanken Kelche des korinthischen Kapitäls begann, dann aber, statt diese sanfte Schwingung fortzusetzen, es schneller ausladen und sich oben fast viereckig gestalten liess, oder doch dem Kelche durch eine starke Ausladung der Blätter eine Aehnlichkeit mit der Würfelform gab*). Allen diesen Formen war aber die schon erwähnte hohe, nach oben meistens erweiterte, Deckplatte gemein, so dass auch bei der grössten Aehnlichkeit mit dem korinthischen Kapitäl der Effect doch ein wesentlich verschiedener war. Bei manchen Pfeilerformen wurden endlich die Kapitäle niedrig und flach gebildet, so dass sie nur einem blossen Gesimse glichen, dies geschah namentlich bei den schweren Rundpfeilern des englischen Styls. Auch bei dem völlig gegliederten Pfeiler nahmen sie schon jetzt zuweilen die Form eines Kapitälgesimses an, indem sie nicht bloss den einzelnen Halbsäulen entsprachen

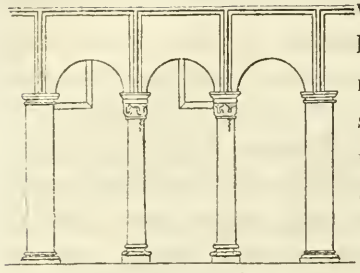


*) Die französischen Archäologen haben diese Formen zu classificiren versucht; sie zählen auf: konische, pyramidale, glokken-, herzförmige, vasenförmige (urcéolé, mit eingezogenem Rande), trichterförmige (infundibuliforme, mit concaver Ausladung des Kelchs), schalenförmige (scaphoide), gefältelte (godronné, Würfelkapitäle mit convexer Kannellirung der untern runden Theile) u. a. Vgl. Instructions du comité hist. des arts et monuments. Arch. du moyen age. p. 22.

sondern um den ganzen Pfeiler, also auch um die scharf vortretenden Ecken herumliefen.

Die Verbindungs- oder Scheidbögen erscheinen in drei verschiedenen Formen. Entweder sie sind wie in der ältesten Zeit einfache Maueraussschnitte, oder sie bestehen aus mehreren eckig abgegränzten, von der Maueröffnung aus zurückweichenden Gurten, oder sie werden endlich durch einen oder mehrere Rundstäbe gegliedert. Die erste Form entspricht dem einfachen Wandpfeiler, die zweite dem gegliederten Pfeiler mit Würfelkapitäl, der Rundstab endlich feineren Halbsäulen mit kelchförmigen Kapitälen.

Auch die Wand des Oberschiffes erhielt erst durch das Gewölbe ihre vollständige Gliederung. So lange man Balkendecken anwendete, sah man hier nur horizontale Linien entweder bloss die eines einfachen über den Scheidbogen fortlaufenden Gesimses oder, in den Gegenden wo man reichere Ausstattung erstrebte, die der Gallerien, und endlich weiter oben die der Fensterreihen. Indessen gaben die Gallerien doch bald Gelegenheit die rhythmische Abtheilung des Schiffes auch hier anzudeuten, indem man entweder die Reihe der kleinen Säulen, aus denen sie bestand, an der Stelle, wo im Schiffe ein Pfeiler eintrat, auch durch einen kleinen Pfeiler unterbrach (wie in Gernrode im Harz) oder statt einer fortlaufenden Arcadenreihe nur über jedem Pfeiler eine Arcadengruppe von zwei kleineren, durch einen grösseren überspannten, Bögen anbrachte (wie in S. Ursula in Köln und in den normannischen Kirchen). Auch finden sich schon Versuche, das in den Pfeilern angedeutete Princip senkrechter Gliederung hier unmittelbar auszusprechen, etwa durch Linien,



S. Godehard, Hildesheim.

welche von der Mitte des Pfeilergesimses bis zu jenem Längengesimse aufsteigen. Durch die Einwölbung wurde endlich dies verticale Element vorherrschend, indem nun die ganze Wand nur durch die Gewölbstützen in hohe Wandfelder (travées) von sehr viel grösserer Höhe als Breite abgetheilt erschien. Die

Dom zu Speyer.

horizontalen Linien wurden dadurch zwar nicht nothwendig ausgeschlossen, vielmehr waren sie nützlich, um sowohl die Verbindung dieser einzelnen Wandfelder zu einem Ganzen auszudrücken, als auch um den Raum zwischen je zwei Gewölbstützen, der bei der quadraten Wölbung doch noch sehr gross war, nicht leer zu lassen und beide

mit einander zu verbinden. Allein die Einförmigkeit dieser langen Horizontalen war nun gebrochen, sie mussten sich den senkrechten Abtheilungen anpassen; die Gesimslinie wurde von den Gewölbstützen durchschnitten, oder legte sich um dieselben mit einer Verkröpfung herum, und die Bogenstellungen der Gallerien wurden so eingerichtet, dass sie mit jedem Wandfelde abschlossen und innerhalb desselben ein relatives Ganzes bildeten. Sie standen zu den Arcaden des Schiffes im Verhältnisse eines oberen Stockwerks, mussten sich daher nach demselben richten und gliederten sich wiederum zu Arcadengruppen, so dass über jedem unteren Bogen zwei oder drei der kleineren Bögen der Gallerie standen, die dann wieder von einem grösseren Bogen überwölbt wurden. Dadurch kam auch in die Stützen dieser Arcaden eine Mannigfaltigkeit; denn diejenigen, welche bloss einen der unteren kleineren Bögen zu tragen hatten, bestanden nun gewöhnlich aus einer einfachen Säule, während die, auf welchen die Ueberwölbungen dieser kleineren Bögen ruhten, aus mehreren gekuppelten Säulchen oder einem mit mehreren solchen Säulen umstellten Pfeiler bestanden. Da wo die grosse, das Gewölbe stützende Halbsäule die Gallerie durchschnitt, stiessen diese Bogengruppen der Gallerie mit ihren kleinen Säulen dicht an diese Gewölbstützen, schienen mit denselben zu einem Systeme zu gehören und machten dadurch die Durchdringung des verticalen und horizontalen Strebens anschaulich. Die Oberlichter erschienen dann als das dritte, höchste Stockwerk und mussten daher auch in ein bestimmtes Verhältniss zu jenen beiden unteren gebracht werden. Gewöhnlich bestanden sie nur aus länglichen, oben mit einem Kreisbogen geschlossenen Oeffnungen ohne innere architektonische

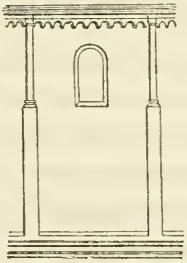
Abtheilung, von denen unter jedem Gewölbquadrate und mithin über je zwei Scheidbögen des Schiffes zwei angebracht wurden. Diese wurden jedoch wegen der Form des Scheidbogens und wegen des Vortretens der Diagonalgurten in die Mitte des Wandfeldes und näher aneinander gerückt, so dass sie durch diese Stellung nicht mehr eine im ganzen Langhause gleichmässig fortlaufende Reihe bildeten, sondern deutlich paarweise den einzelnen Wandfeldern angehörten. Später, besonders in den Gegenden, wo man überhaupt Schmuck liebte und wo die Gallerien herkömmlich waren, brachte man aber auch an diesen Fenstern, um sie den Gallerien entsprechend zu machen, Halbsäulen an, oder verzierte sie durch davorgelegte Bogenstellungen, wo dann gewöhnlich höhere Bögen die Fenster einrahmten und kleinere sie mit den Scheidbögen in Verbindung setzten. Hier sprach sich also schon in dieser Fenstergruppe selbst ein verticales Aufstreben aus, aber auch da, wo bloss zwei einzelne Fenster neben einander standen, zeigten sie sich im Verhältniss zu den unter ihnen gelagerten Bögen der Gallerien und des Schiffes als eine Zuspitzung und trugen dazu bei, die Gliederung des Wandfeldes als eines selbstständigen Theiles abzuschliessen.

Da die beiden einander gegenüberliegenden Wandfelder durch die Gewölbe kräftig verbunden waren, so bestand nicht nur jede Wand aus einzelnen Feldern, sondern das ganze Gebäude aus einzelnen quadraten, schlanken Räumen, die nur durch ihre Gleichheit und durch die zwar gebrochenen, aber doch noch stark markirten Horizontallinien verbunden waren. Darin lag denn ferner eine Aufforderung, das Mittelquadrat, das zwar auf allen vier Seiten offen war, aber dafür durch die Durchkreuzung

der Schiffe eine eigenthümliche Bedeutung hatte, ebenfalls als ein in sich abgeschlossenes Ganzes zu bezeichnen; man pflegte es daher mit einem höheren und reicheren Gewölbe, mit einer Kuppel zu versehen, die, um den Kreuzgewölben zu entsprechen, aus Gurten und Dreiecken zusammengesetzt, nicht kreisrund sondern achteckig gebildet wurde, und so entweder zu einer offenen Laterne hinaufstieg oder doch durch ihre Wölbungsart sich auszeichnete. So war also das rhythmische Gesetz des ganzen Baues als einer grossen, aus mehreren kleineren Gruppen bestehenden Einheit vollendet und der Gedanke des verticalen Aufstrebens einzelner Theile mit der Bewahrung der Einheit des Ganzen durch horizontale Linien sehr glücklich verschmolzen.

Gehen wir nun vom Inneren zum Aeusseren über, so schliesst sich dessen Ausstattung an die Abtheilungen des Inneren an, jedoch in der Weise, dass die horizontalen Linien hier deutlicher zu bestimmten Stockwerken werden, während die verticalen schwächer als durch die Pfeiler des Schiffes angedeutet sind. Das unterste Stockwerk, das der Seitenschiffe, wird oben durch sein Dachsims in derselben Höhe bekrönt, auf welcher im Inneren das Gesims über den Arcaden des Mittelschiffs fortläuft. Befinden sich Gallerien über den Seitenschiffen, so bilden auch diese mit ihren Fenstern ein besonderes Stockwerk des Aeusseren. Darüber steigt denn das Dach mit mässiger Steile bis an die Brüstung der oberen Fenster, welche also eine höchste Stufe bezeichnen. Die senkrechten Abtheilungen sind entweder bloss durch die

Fenster oder deutlicher durch einfache, mässig hervortretende Mauerstreifen s. g. Lisenen*) bezeichnet, deren Verbindung über jedem Compartiment jedes Stockwerks entweder bloss durch ein gradliniges Gesimse und durch ziemlich weitgestellte Kragsteine, oder durch den Bogenfries d. h. durch kleine Bögen bewirkt wird, welche nach unten geöffnet, sich aneinander reihen und an die Lisenen anschliessen. Häufig findet sich jedoch der Bogenfries allein, ohne Lisenen, so dass er ununterbrochen über der einfachen und ungetheilten Wand fortläuft. Er erscheint dann nur als eine das Gesimse vorbereitende und unterstützende Ausladung, welche der horizontalen Gesimslinie die Andeutung einer verticalen Bewegung hinzufügt, und das Princip der Bogenverbindung, das im Innern herrscht, hier im verjüngten Maassstabe ausspricht.



S. Godehard, Hildesheim.

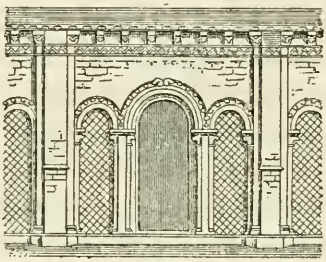
Häufig sind aber auch die Lisenen nicht bloss einfache Mauerstreifen, sondern ganz oder in ihrem oberen Theile

*) Dies sonderbare Wort ist nur im Deutschen bekannt, obgleich augenscheinlich aus romanischer Wurzel gebildet. Am Nächsten steht ihm das italienische Wort: Lista, Streifen. Die französischen Ausdrücke: lisière (Rand), lisse (ein Querbalken im Schiffsbaue) lice (Schranken, Weberkette) lisser (glätten) sind ohne Zweifel verwandten Ursprungs.

als Halbsäulen oder doch durch eine Art Kapitäl als Pilaster gestaltet. Sie erinneren dann einigermaassen an die Halbsäulen am Aeusseren der römischen Gebäude, welche aber einzelne grössere Bögen trugen und mithin wirkliche blinde Arcaden bildeten. Hierdurch erkennen wir den historischen Ursprung des Bogenfrieses; jener grosse, hochgewölbte Bogen ist gebrochen und der Horizontallinie des Gesimses enger angefügt. Dieser Fries ist also, wenn man will, eine Abbreviatur jener Arcaden, zugleich aber eine Umgestaltung derselben, welche das verticale Element besser durchführt, indem es die Säule bis an das Gesims hinauf zieht und nicht dem Bogen unterordnet. An gewissen Stellen, namentlich an der Chornische und an den Façaden, sind dann aber häufig diese Arcaden beibehalten, während an den Seitenwänden desselben Gebäudes der Bogenfries mit oder ohne Lisenen gebraucht ist. Dies entspricht zunächst der reicheren Ausstattung, welche jene Theile in Anspruch nehmen, es ist aber auch sonst angemessen, an der Chornische, weil es mit der Rundung harmonisch ist und den Umschwung mehr versinnlicht, an der Façade, weil diese überhaupt sich dem Beschauer öffnet und mithin breitere Abtheilungen geben muss. Es wird dadurch noch deutlicher, weshalb der Bogenfries den Seitenwänden entspricht, denn diese sollen eben keine Oeffnung, sondern vielmehr den ununterbrochenen Verlauf der Bogenreihen des Innern im Aeusseren anschaulich machen.

Denselben Gedanken finden wir auch in anderer Weise ausgesprochen. In manchen Gegenden ist nämlich der Bogenfries nicht üblich, dagegen das Oberschiff, da wo es über das Dach des Seitenschiffes herüberragt, mit blinden Arcaden versehen, die zuweilen durch Lisenen

abgetheilt sind, zuweilen aber sich ununterbrochen an einanderreihen und dann nur dadurch die senkrechten Abtheilungen des Schiffes markiren, dass sie innerhalb



S. Trinité, Caen.

derselben eine Gruppe bilden. Das Fenster ist dann der Mittelpunkt einer solchen Gruppe und zuweilen höher als die blinden Bögen, welche es umgeben. Noch bedeutsamer erscheint dasselbe Princip in den kleinen Arcaden-Gallerien, welche unter den Dachgesimsen mancher romanischen Kirchen hinlaufen und eine reiche und ausdrucksvolle Verzierung bilden. Sie sind eine Eigenthümlichkeit der norditalienischen und deutschen, besonders der rheinischen Bauten, und daher gewiss den meisten meiner Leser bekannt. Sie bilden gleichsam ein oberstes Stockwerk über den Fenstern, und bestehen aus freistehenden kleinen Säulen, die durch Bögen verbunden am obern Rande der Mauer, über dem Gewölbanfang und unter dem Gesimse einen offenen Gang geben, gewöhnlich so, dass stärkere Pfeiler oder gekuppelte Säulen an den Stellen eintreten, wo in den unteren Stockwerken Lisenen sind. Nur in seltenen Fällen umgeben sie die ganze Kirche*); meistens finden sie sich nur an Stellen,

*) Wie an den Domen zu Speyer und Pisa, sowie an der Kirche zu Schwarzrheindorf.

welche ausgezeichneten Schmuck in Anspruch nehmen, also am Chor und dem zu ihm gerechneten Theile des Kreuzschiffs, an der Centralkuppel oder an der Façade. Sie sind keinesweges ein müssiges Ornament, sondern entspringen aus einer constructiven Rücksicht*). Denn die Mauerdicke, welche unter dem Gewölbe und am Anfange desselben als Stütze und Widerlager nöthig ist, wurde hier oben eine überflüssige Last und bedurfte daher der Erleichterung; man brauchte nichts als leichte Stützen, welche den Vorsprung des Daches tragen konnten. Diesem entsprach nun jene Gallerie vollkommen; sie zeigte auch dem Auge, dass die Mauer unten wegen eines technischen Zweckes verstärkt war, der hier oben fortfiel, und gab dadurch ein Gefühl der Sicherheit. Zugleich war sie dann freilich als malerisches Ornament bedeutend, sie gab einen ähnlichen, nur nach ihrer Stelle modificirten Eindruck, wie die Vertiefung des Portals; auch hier öffnet sich das Innere nach Aussen, und gewährt dadurch einen kräftigen Wechsel von Licht und Schatten; sie repräsentirte den Bogen, als das Lebenselement der ganzen Construction auf sehr viel eindringlichere Weise als der blosse Bogenfries oder als blinde Arcaden. Daher schliesst denn auch gewöhnlich die Gallerie den Bogenfries aus; ihre Verbindung ist ein Pleonasmus, der indessen zuweilen vorkommt.

Das Dachgesimse der romanischen Gebäude ist immer steiler und weniger ausladend als das antike Kranzgesimse. Es geht meistens von dem Gedanken einer umgekehrten attischen Basis aus, indem es aus Rundstab, Kehle und Wulst zusammengesetzt ist, besteht aber auch

*) Wie dies Andreas Simons, die Kirche zu Schwarzrheindorf, S. 46 sehr gut ausführt.

wohl aus zwei Wülsten mit einem Plättchen oder noch reicherer Gliederung. Die runden Theile sind meistens, zuweilen auch die Höhlungen, mit Verzierungen bedeckt, deren ich unten, bei der Schilderung der Ornamentation, erwähnen werde. Durch jene steile Form entspricht das Gesimse dem Basament, welches unten, wie jenes oben, das Gebäude umzieht; denn auch dieses hat meistens den Wechsel von Rundstäben mit einer Höhlung, die hier auf einer verhältnissmässig hohen Unterlage ruhet. Oft ist es aber reicher gegliedert und daher steiler ansteigend und meistens kräftig und mit Sorgfalt behandelt.

An keiner Stelle zeigt sich die strenge Schönheit des romanischen Baues in grösserer Vollkommenheit als an den Portalen. Die Abschrägung der Seitenwände, die ich als eine gemeinsame Eigenthümlichkeit beider Style im vorigen Kapitel geschildert habe, wurde hier durch regelmässige Abstufungen quadratischer oder doch rechteckiger Form, also von gleicher oder fast gleicher Breite und Tiefe bewirkt, deren vorspringende Ecken die schräge Linie andeuteten, während die zwischen ihnen entstehenden Winkel sich für die Aufnahme entweder wirklicher, vollrunder Schäfte oder eingelassener und also nur theilweise vortretender Säulen eigneten und so die Verbindung und den regelmässigen Wechsel des Runden und Eckigen noch eher zeigten, als er sich an den Pfeilern des Inneren ausgebildet hatte. Diese Säulen erhielten dann wohl ausgebildete reiche Kapitäle und wurden durch ein über die Ecken sowohl als über die Säulen fortlaufendes und also die Abstufungen verdoppelndes Gesimse gekrönt, von welchem demnächst der Bogen aufstieg. Diese strenge und einfache Anordnung fügte sich leicht allen verschiedenen Ansprüchen

und gestattete, dass man sich mit einer Säule auf jeder Seite des Portals begnügte, oder den Wechsel von Ecken und Säulen zwei, drei oder vier Mal wiederholte, je nachdem man das Portal einfacher oder reicher halten wollte.

Da diese wichtigste Stelle den höchsten Schmuck erforderte, so wurden auch die Stämme der Säulen oft verziert, gewöhnlich so, dass diese Verzierung wechselte. Man beobachtete dabei jenes Gesetz der freien Symmetrie, machte daher die Säulen derselben Seite verschieden, oft mit rhythmischer Wiederkehr, hielt aber eine symmetrische Gleichheit beider Seiten fest. Diese war denn auch schon durch den Bogen bedingt; denn es verstand sich von selbst, dass die Abstufung der Wände an der Ueberwölbung fortgesetzt, und mithin jedes entsprechende Säulenpaar durch einen bestimmten Bogen verbunden wurde. Daher kam es denn auch, dass man diese einzelnen Bögen als kräftige Wülste behandelte und den darunter befindlichen Säulenstämmen gleich oder ähnlich verzierte, oder ihnen doch durch Aushöhlung ihrer Ecken eine leichtere, den innern Umschwung ausdrückende Form gab. Dieser regelmässige Wechsel runder und eckiger Schwingungen in gleich kräftiger Bildung gab dann dieser Wölbung in höherem Grade als im gothischen Style das Bild einer feierlichen Glorie, welche an den leuchtenden Glanz und den raschen Umschwung des Firmaments erinnerte. Dies wurde in verschiedenen Schulen verschieden aufgefasst. In gewissen Gegenden, namentlich in der Normandie und in England, liess man sich von dem Lichtgedanken zu sehr beherrschen, alle Verzierungen bezogen sich auf den Mittelpunkt des Kreises und hatten die Richtung des Ausstrahlens von demselben, wodurch sie entweder flach wurden oder die

Oxford.

Bogenlinie durchschnitten und schwächten. In Deutschland hielt man den Gedanken des Umschwungs fest, und suchte daher in den Ornamenten die innere Kreisbewegung oder das fortschreitende Heranwachsen der kräftigen Rundstäbe auszudrücken. Immer aber blieben die Portale die Stelle, wo sich die Ornamente vorzugsweise entwickelten. Daher finden wir hier zuerst auch das Bildwerk in reichem Maasse, und zwar theils in heiligen Gestalten, die als Relief im Bogenfelde oder als freie Statuen zwischen den Säulen angebracht sind, theils aber auch in phantastischen Bildungen mancher Art, bald mit symbolischer Beziehung, bald als freies schreckendes oder anlockendes Spiel.

Oberhalb des Portals enthält die Façade stets mehrere Stockwerke von Fenstern oder Arcaden, welche durch horizontale Gesimse getrennt sind, aber auch durch ihre Gruppirung und häufig durch die Verbindung höherer und niedrigerer Fenster die Verschiedenheit der drei Schiffe und mithin die verticale Abtheilung andeuten,

welche dann bei der Verbindung von Thürmen mit der Façade noch mehr betont ist. Nicht selten steht über dem Hauptportale, der Axe des Gebäudes entsprechend, eine s. g. Rose, d. h. ein kreisförmiges Fenster, dessen innere Gliederung einen Mittelpunkt mit einer grösseren oder kleineren Zahl von Radien darstellt und so den Gedanken der Centralisation und den des Bogens als des Lebenselementes der ganzen Structur bedeutungsvoll ausspricht.

Eine zweite Stelle, wo, wie an der Façade und besonders am Portale, der ganze Reichthum des Styls angewendet wurde, ist die Chornische. Wie sie schon im Grundrisse die Kreislinie zeigt, so wiederholt sich diese nun auch in ihrer Verzierung auf das Mannigfaltigste. Der Krypta entsprechen kleinere, dem hohen Chore grössere, immer durch volle Bögen verbundene Arcaden, der Bogenfries wiederholt sich an den Gesimsen dieser verschiedenen Stockwerke, und unter dem Dache läuft endlich, wo es dem Gebrauche der Gegend entspricht, die Zwerggallerie mit ihren kleinen, aber durch tiefe Schatten kräftig markirten Hallen. Das Thema der Kreisschwingung ist also durch alle Tonarten variirt, wir sehen die heiligste Stelle von einer sphärischen Harmonie umgeben. Es versteht sich, dass auch sonst Alles, was der locale Styl von Ornamenten besitzt, hier angewendet ist; die Gesimse sind aufs Reichste gegliedert und prangen in allen zugänglichen Mustern. Was im Portalbogen zusammengedrängt und concentrisch sich bewegte, hat sich hier weiter entfaltet und über die ganze Concha ergossen; sie strahlt aus, was jener von dem Glanze des Inneren angedeutet hatte; aber auch hier ist dieser Glanz ein ernster und feierlicher. Das verticale Element ist in der Verzierung der Nische nicht besonders betont, weil es

in ihrer cylindrischen Form und in ihrem Dache, das über der Halbkuppel sich mit einer Spitze an das emporragende Kreuzschiff anlegt, hinlänglich ausgesprochen ist. Eben dadurch weist die ganze Structur dieses Theils nun auch auf einen Thurm oder eine das Mittelglied einer Thurmgruppe bildende Kuppel über der Vierung des Kreuzes hin. Hier findet jenes verstärkte Kreisen seinen Mittelpunkt, jene in den Arcadenreihen sich erhebende Schwingung ihre Spitze, und der im ganzen Bau angeregte Gedanke einer rhythmischen Centralisation seine plastische Erfüllung.

Eine äusserste Consequenz dieses Centralsystems war es, dass man in manchen Gegenden auch die Kreuzarme wie die Chornische abrundete, so dass dann die Kuppel, auf drei Seiten von gleichen Halbkreisen umgeben, über denselben schwebte, und das Langhaus als eine Ausstrahlung oder ein Ueberströmen dieser centralen Kraft erschien. Hier war wirklich eine, jedoch freilich durch die Beibehaltung des lateinischen Kreuzes stark modificirte, Annäherung an das byzantinische Centralsystem. In andern Fällen, wo die Kreuzarme rechteckig gebildet sind, stellt schon die Chornische an sich ein Centralsystem dar, indem sie durch einen Umgang von der Breite der Seitenschiffe vergrössert, und äusserlich auf ihrer Rundung mit mehreren wiederum halbkreisförmigen Kapellen besetzt ist, so dass dann der grössere Halbkreis von mehreren kleineren, wie von radialen Ausstrahlungen, umgeben ist. Noch häufiger wird etwas Aehnliches, aber mit schwächerer Wirkung, dadurch erlangt, dass auf der östlichen Seite des Kreuzschiffes, mithin auf beiden Seiten der Chornische, kleine Conchen angebracht sind.

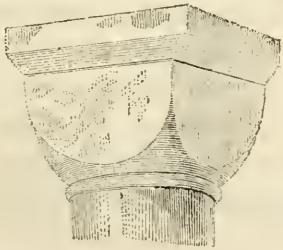
An vielen romanischen Kirchen begnügte man sich nicht mit jenem Thurmsystem auf der Centralstelle des Kreuzes, sondern brachte ausserdem an der Façade Doppelthürme an, die dann aber immer zu jenem mittleren Kuppelbau in einer deutlichen Beziehung stehen und mit demselben eine Gruppe bilden, in welcher schon von Weitem der Gedanke einer aus einzelnen selbstständigen Theilen zusammengesetzten grösseren Einheit sich kräftig ausspricht.

Die Bildung der Thürme selbst ist noch sehr einfach. In viereckiger, kleinere Thürme auch in achteckiger oder in kreisförmiger Gestalt, erheben sie sich in vielen Stockwerken von gleicher oder doch wenig verschiedener Höhe, alle durch Gesimse und gewöhnlich durch den Bogenfries abgeschlossen, und, nur etwa mit Ausnahme des untersten, durch Wandarcaden oder Fenstergruppen verziert. Die Aussenwände des Thurms sind immer ganz senkrecht oder doch nur mit einer geringen pyramidalischen Verjüngung, dagegen liegt wohl in den wechselnden Fenstergruppen ein pyramidalischer oder rhythmischer Gedanke, indem sie in den unteren Stockwerken breiter, einfacher, in den oberen leichter und zierlicher gehalten sind. Hier finden sich mannigfaltigere Formen, als in den Fenstern der Kirche selbst, Formen, welche sich etwa an die der Gallerien anschliessen, indem die ganze Fensteröffnung durch eine oder mehrere Säulen getheilt und die sie verbindenden Bögen wieder von einem grösseren Bogen umfasst sind. Zuweilen ist bei einer dreitheiligen Fensteröffnung der mittlere Bogen überhöht, auch findet sich hier wohl schon die Kleeblattform, Beides

Zeichen der sich zum gothischen Styl, zum Schlanken und Aufstrebenden hinneigenden Tendenz. Eine hohe Spitze erhalten diese Thürme nicht, sie sind gewöhnlich durch ein mässig steiles Dach geschlossen, nicht selten so, dass auf ihren vier oder acht Seiten Giebel aufsteigen, zwischen denen jenes eingefugt ist.

Es bleibt mir jetzt noch übrig, die Ornamente zu charakterisiren. In dieser Beziehung ist freilich die Verschiedenheit der einzelnen Länder am Auffallendsten, nicht bloss in der Zahl der Ornamente und in den Stellen, an welchen sie angebracht sind, sondern auch im Principe ihrer Bildung; doch ist immer so viel Gemeinsames vorhanden, dass sich eine Uebersicht geben lässt. Die Stellen, welche verziert wurden, sind zunächst die Säulen, vor Allem die Kapitäle, oft auch die Pfühle der Basis, zuweilen auch die Schäfte. Dann die Bögen, besonders an den Portalen, manchmal auch die Bögen im Innern der Kirche, selbst bei roher eckiger Form; dies namentlich in normännisch-englischen Bauten. Wandfelder erhalten nur in gewissen Ländern mosaikartige oder flache, dagegen die Gesimse im Innern und noch mehr am Aeusseren häufig plastische Verzierungen. Im Ganzen folgt die Ornamentation auch hier dem richtigen Princip, die Bedeutung des Gliedes, an dem sie erscheint, zu versinnlichen; häufig aber ist sie willkürlich und gefällt sich gleichsam im Widersprechenden und selbst Abschreckenden. Zum Theil giebt sie ein blosses Linienspiel, ohne sich an irgend eine Naturgestalt anzulehnen, vielfach aber benutzt sie Motive aus dem Pflanzenreiche, aber ohne auf wirkliche Naturnachahmung Anspruch zu machen, in streng geregelter, conventioneller oder geometrischer Form. Oft gefällt man sich auch

darin, phantastisch gebildete Thiere, Larven oder diabolische Wesen schreckend oder mit derbem Scherze einzumischen, oder gar Reliefs mit menschlichen Gestalten, welche heilige oder profane Hergänge oft sehr dunkel darstellen, der architektonischen Form z. B. der Kapitäle aufzudrängen. Dies giebt denn bei einer noch wenig ausgebildeten Plastik und bei den Schwierigkeiten, welche ein beschränkter und abgerundeter Raum auflegte, unschöne, barbarische, gewaltsame Formen, die sonderbar gegen den feineren Geschmack und die strenge Haltung jener andern, linearen oder vegetabilischen Ornamente contrastiren. Aber dieser Contrast wurde so wenig bemerkt oder störend gefunden, dass man ihn in manchen Gegenden in gehäuftem Maasse herbeiführte. An eine feste Regel für die Verzierung einzelner Theile, wie in der griechischen Architektur, ist überall nicht zu denken; nicht bloss erheischte jenes eigenthümliche Princip der Symmetrie, dessen ich öfter gedachte, einen grösseren Wechsel, sondern man ging auch noch weit über dies Erforderniss hinaus, die Phantasie gefiel sich im Bunten und Abenteuerlichen. Dennoch kehren gewisse Ornamente häufiger wieder und die Natur der Sache schrieb für die Verzierung einzelner Theile Regeln, wenigstens im weiteren Sinne des Wortes, vor.



Die Würfelkapitäle sind oft ohne allen Schmuck,

oft aber auch verziert, und das in sehr anmuthiger, einfacher Weise, wie es die bestimmt gezeichnete Form dieses Gliedes bedingte. Der untere, abgerundete Theil blieb nämlich gewöhnlich frei, und auf den Seiten des Würfels ist die Verzierung meist mit ziemlich flacher Zeichnung angebracht, die dann wie ein Band oder Rahmen die untere Kreislinie umfasst, in der Mitte sich nach innen wendet, und in einem oder mehreren symmetrisch gestalteten Blättern, oder in einer Verschlingung zusammenläuft. Bei freistehenden Würfelsäulen findet sich auch, wie wohl selten, eine Verzierung der Basis, meist in Gestalt eines den Pfühl umschlingenden Bandes *).

Kelchförmige Kapitäle sind stets mit feinerem Blattwerk geschmückt, äusserst selten mit bewusster Nachahmung des Akanthus, meist in strengeren Formen idealisirt, die Stengel mit Pünktchen wie mit Edelsteinen besetzt, die Blätter regelmässig geschnitten. Erst in der späteren Zeit des Styles wird das Blätterwerk natürlicher, weich und anmuthig, dann aber häufig mit Thier- und Menschengestalten gemischt.

Am reichsten sind jene Kapitäle mit schlankem Halse und fast viereckiger Ausladung, welche die Motive des Kelchs und des Würfels vereinigen; hier finden sich unnachahmliche Verschlingungen von blossen Bändern oder von Pflanzenstengeln, die in Blätter auswachsen oder in Schlangen übergehen. Es herrscht bei dem kühnsten Spiel der Phantasie eine grosse

*) z. B. in der Michaëliskirche zu Hildesheim.

Ordnung und Klarheit, ein feines Schönheitsgefühl. Oft aber wuchert auch der Reichthum in wilder phantastischer Weise; fabelhafte Thiere mischen sich hinein und verschlingen sich mit langgedehnten Hälsen, Vögel in umgekehrter Stellung bilden die Ecken, Masken und diabolische Gestalten die Mitte. Man sieht, diese Meister sind die Nachkommen jener karolingischen Miniatoren; was sonst im Buche verborgen war, tritt in Steinschrift zu Tage, und ebenso wie dort contrastirt die Feinheit des Arabeskengefühls mit der Rohheit der natürlichen Gestalten.

Die Säulenstämme sind bald mit flacher, bald mit kräftigerer Sculptur verziert und variiren das Thema der Kannellur oder des Edelsteins. Oft sind sie von Blumengewinden bedeckt oder umschlungen, oft von Bändern, die sich dann in gradlinigen oder abgerundeten Rauten durchschneiden*). Zuweilen sind sie ganz mit spitz hervortretenden Prismen besetzt, wie aus Brillanten zusammengefügt, oder mit Zickzacklinien oder mit Sternchen bedeckt**). Die senkrechte Kannellur, der antiken ähnlich, findet sich vor, aber selten***), häufiger ist die gewundene, so dass der Stamm wie aus mehreren feinen Stämmen zusammengedreht erscheint †). Damit verwandt ist eine andere, nicht ganz selten vorkommende Form, wo die Säule aus vier dünnen Stämmen besteht, die in der Mitte ihrer Höhe wie weiche Rundstäbe durcheinander

*) Portal zu Mosburg bei Quaglio, Denkmale in Baiern 1816.

**) Portal zu Wechselburg bei Puttrich.

***) Häufiger im südlichen Frankreich. Im Norden in der Krypta zu Naumburg, in Ilsenburg u. a. a. O.

†) Portal zu Kloster Heilsbronn. Kallenbach Tfl. 18.

gezogen sind und einen starken Knoten bilden*). Der Gedanke der Gruppe drängt sich daher hier auf höchst kräftige Weise dem einzelnen Säulenstamme auf. Diesem mittleren Knoten entspricht auch die, schon den Uebergang zum gothischen Style andeutende Form, wenn ein Knauf als stark profilirtes Band die Mitte mehrerer Säulenstämme umzieht. Zuweilen endlich sind achteckige Stämme von phantastischem Bildwerk, von aufwärts gereckten, kämpfenden Thieren oder Menschen umgeben**).

Die Rundstäbe in den Portalbögen***) erscheinen wie ein Schiffstau (engl. *Cable*) gewunden, oder von rautenförmigen Bändern, von Blumengewinden, von Kreisen, die sich kettenförmig durchschlingen, umzogen, von wellen- oder wolkenartigen Linien bedeckt (*Nebule*). Oder sie wachsen in einzelnen Blättern, oder schuppenartig, oder in alternirenden Rollen, an den Stamm des Palmbaums erinnernd, hervor†). Oft bedecken auch eckig gebrochene Linien im s. g. Zickzack die Rundstäbe, als ob sie das Widerstreben der festen Masse gegen die Rundung andeuten wollten; in England ist dieses Motiv

*) So im Dom zu Würzburg eine der beiden, mit der Inschrift Jachin und Boaz versehenen Säulen, aus welchen Stieglitz die Wirksamkeit einer Baubrüderschaft (ohne Grund) schliesst. Aber auch sonst oft z. B. an der Neumarktskirche zu Merseburg.

**) So in der Krypta des Doms zu Freysing, s. Quaglio, Denkmale etc. in Bayern.

***) Für die Unterscheidung und Benennung der Ornamente haben Franzosen und Engländer viel mehr gethan, als wir. Vgl. über ihre Nomenclatur de Caumont, Hist. somm. S. 74, die Instructions du comité historique, und das Glossary of Arch., welches auf Tafel 77 bis 82 nicht weniger als 60 verschiedene romanische Verzierungen aufzählt. In der That ist England in dieser Beziehung reicher als Deutschland.

†) S. Kallenbach Taf. 27, 28.

das vorherrschende. In den Höhlungen finden sich oft Schnüre von Kugeln oder Perlen, Reihen von Blumen oder Prismen (Brillanten). Menschen oder Thiergestalten kommen an den Bögen romanischer Bauten nur in gewissen Gegenden vor; im Allgemeinen hielt man den Gedanken des Schmucks, im Gegensatze gegen den des Bildlichen, fest, das ganze Portal sollte, wie das reiche Werk des Goldschmiedes, mit Edelsteinen, mit anmuthigem Blattwerk, mit wechselnden aber bedeutungslosen Formen glänzen, man verlangte daher eine rhythmische Beziehung, einen harmonischen Gegensatz der Theile, ein Ganzes, dessen Einheit durch die Darstellung lebendiger Wesen gestört worden wäre. So blieb es selbst da, wo man im ruhigen Drange nach Bedeutungsvollem und Abenteuerlichem in Wandfeldern und Nischen und selbst auf der ebenen Wandfläche Bildwerke einfügte. Für höhere Darstellungen diente dagegen das Bogenfeld über der Thüre; doch war man auch hier mässig, brachte verwickelte Gegenstände selten an, und begnügte sich, etwa das Bild des Herrn in ovaler Glorie, von zwei Engeln gehalten, das Lamm mit dem Kreuze, oder Gruppen von wenigen Figuren darzustellen, und oft liess man es bei der blossen Form des Kreuzes oder auch bei einfachen Blumengewinden oder Säulenstellungen bewenden.

Der Bogenfries ist meist ohne weitere Verzierung; erst in der späteren Zeit des Styls suchte man Abwechselung, indem man die Schenkel der Bögen blumenartig zuspitzte, oder eckig abschnitt, oder die Linie des Bogens mit einer Höhlung umgab. Zuweilen auch ist das von dem Bogen eingefasste Feld mit einer Blume, einem Stern oder Aehnlichem gefüllt. Am Gesimse brauchte man gern einfache gradlinige Verzierungen, die durch

einen regelmässigen Wechsel von Licht und Schatten sich weithin bemerklich machten. Dahin gehörte der Zahnfries, eine schmale, zurückweichende Linie mit übereckgestellten, also dreieckig vortretenden Steinen, die dann von jeder Seite gesehen, einen Wechsel von dunkeln und beleuchteten Seiten geben. Er bildet sehr häufig die Grundlinie des Gesimses, wo er dann die breiten Theile desselben von der Wand kräftig abschneidet. Auf einem ähnlichen Motive beruht die überaus oft

vorkommende schachbrettartige Verzierung, bestehend aus gleich grossen aber abwechselnd erhöhten und vertieften Stellen, von denen also jene hell und diese dunkel erscheinen. Auf grader Wand oder schrägen Flächen angebracht, haben die einzelnen Felder Würfelform (Würfelfries, franz. *damier*, engl. *square-billet*)*), an den Wülsten der Gesimse die vortretenden Theile die Gestalt eines ganzen oder halben Rundstabes, einer Rolle. Diese Form ist in Deutschland, Frankreich und England sehr häufig**) und hier unter dem Namen Billet (Billettes) wohl bekannt. Zuweilen sind die Rollen prismatisch, häufig alterniren sie auch nicht mit vertieften Stellen, sondern nur durch ihre Axe, was eine ähnliche Wirkung hervorbringt***). Ausserdem kommen an den Wülsten und in

den Höhlungen der Gesimse manche der Verzierungen vor, die ich schon bei den Bögen erwähnte, schuppen-

*) Caumont S. 76 und pl. VI. Nro. 17. Kallenbach Taf. VII. d. und IX. c. Glossary pl. 78.

**) Caumont und Glossary a. a. O.

***) Simons, Schwarz-Rheindorf tab. 2.

artige, tauartig gewundene, nägel-, rautenförmige u. dgl. Wenn Kragsteine unter dem Gesimse liegen, wie dies in Frankreich und England meistens der Fall ist, so sind diese entweder einfach oder sie nehmen die Gestalt von Köpfen, Masken, Ungeheuern an.

Für den Reichthum der Verzierungen kann man es als eine durchgreifende Regel ansehen, dass er in umgekehrtem Verhältnisse zu der organischen Ausbildung der Architektur steht. Je mehr diese vorgeschritten, desto mehr scheut man es, ihre Wirkung durch bunten Schmuck zu schwächen; je weniger diese zu thun giebt, desto freier ergeht sich die Phantasie im Ueberflüssigen. Aber dennoch muss man es im Ganzen als eine Eigenthümlichkeit des romanischen Styles auch bei seinen vollkommneren Erzeugnissen festhalten, dass er das Ornament, diese Mittelgattung zwischen bedeutungsvoller Plastik und reiner Architektur, liebt und mit grosser Schönheit ausgebildet hat. Es gehört dies mit zu seinem Charakter, hängt mit seinen Vorzügen und Mängeln zusammen.

Wir haben nun die Rundschau im Aeusseren und Inneren vollendet und können versuchen, uns den Eindruck, welchen die Gebäude dieses Styls zu machen pflegen, zu vergegenwärtigen und zu erklären. Im Ganzen ist es ein wohlthätiger, wir finden uns in der Mitte grossartiger, wohlgeordneter Verhältnisse, einer einfachen aber strengen Gesetzlichkeit, eines tiefbegründeten und doch leicht verständlichen Zusammenhangs. In diesen regelmässigen, viereckigen oder kreisrunden Formen spricht sich ein schlichter Sinn mit voller Klarheit und unerschütterlicher Bestimmtheit in kräftiger Ruhe aus; wir werden von dem Geiste kirchlichen Ernstes

ergriffen und glauben den Rhythmus feierlicher Hymnen zu hören. So wenigstens ist es bei den schönsten Bauwerken dieses Styls, die freilich nicht in grosser Zahl vorhanden sind, während in den meisten oder doch in sehr vielen Fällen die Ausführung hinter dem Gedanken zurück bleibt. Bald sind die Räume schwach beleuchtet und schauerlich, bald weit und hell, aber nicht genügend belebt; dort wirkt eine Ueberfülle schwerer Detailformen erdrückend, hier finden sich leere, ermüdende Flächen. Die bedeutsamen Formen, das Würfelkapitäl, die schlichten Cylinder der Halbsäulen, die weithin gespannten Gewölbe geben nicht immer bloss den Eindruck der Feierlichkeit, sondern oft auch den eines mühsamen, schwerfälligen Treibens. Wir hören nicht immer den Festschritt der Kirche und den leisen Tritt des Andächtigen, sondern oft auch den schleppenden Gang des Mönchs im langen härnen Kleide oder des Ritters unter der Wucht des Panzers. Wir erkennen in der Pracht des Schmuckes nicht immer die reine Stimmung des Lobgesanges, sondern oft bald die wüste Gedankenverwirrung des Schwärmers, bald die ungeschickten Scherze eines rohen Schülers in seiner Freistunde. Der Geist scheint unter der Last der grossen Verhältnisse zu ermatten und sich dafür gelegentlich durch übermüthige Ausbrüche zu erholen.

Diese Mängel finden sich nicht bloss in einzelnen, misslungenen Werken, sondern in der Mehrzahl, sie liegen offenbar nicht im Gedanken des Styls, aber sie hängen so innig mit dem Geiste der Zeit zusammen, dass sie schwer zu vermeiden waren. Daher erscheinen sie auch, wenn man sich auf diesen einlässt, in milderem Lichte. Jene leeren, unbelebten Wände geben einen Ausdruck der Bescheidenheit und Einfalt, welche sich

mit dem Nothwendigen begnügt; die schweren, gedrückten Säulen erscheinen wie das Uebermaass demüthiger Gesinnung, die überkräftigen Glieder wie ein unbeholfener Diensteifer, die bunte Ornamentik mit ihren phantastischen Ausbrüchen verräth die unter der ascetischen Regel fortlebende Naturkraft und bildet eine nothwendige Ergänzung; so starker Ernst bedarf so derben Scherzes. Wir lassen uns auch das Ungeschickte und Kindische gefallen, wenn wir wahrnehmen, wie nahe es mit der kindlichen Einfalt und Frömmigkeit zusammenhängt, auf der auch das Grosse und Gute beruhet. Indessen blieben diese Mängel nicht unbemerkt und erzeugten das Bedürfniss der Abhülfe. Da sie aber ebensowohl wie die Vorzüge des Styls aus dem Geiste der Zeit hervorgingen, so konnte dieser Geist sie nicht trennen, nicht diese beseitigen und jene behalten, sondern musste nach einem neuen Princip suchen, vermöge dessen er sein Ziel zu erreichen glaubte. Dies Bestreben brachte anfangs die Schwankungen des Uebergangs, endlich aber den gothischen Styl hervor.

Drittes Kapitel.

Der gothische Styl.

Die Uebergangsperiode, so schwankend und mannigfaltig sie war, zeigt doch deutlich eine gemeinsame, den verschiedensten Bestrebungen zum Grunde liegende Tendenz: die nämlich nach schlankeren, zierlicheren, bewegteren Formen. Die ruhige Würde des romanischen Styls war durch die Ausgleichung des verticalen Princips mit der Horizontallinie hervorgebracht; die Uebergangsperiode suchte nach stärkerem Ausdruck des Aufstrebens, hob daher jenes Verticale mehr heraus und gerieth dadurch in Widerspruch mit den noch beibehaltenen horizontalen Linien. Der gothische Styl endlich beseitigte dieses Hinderniss durch den kühnen Gedanken, von dem alten Herkommen horizontaler Lagerung ganz abzugehen, den ganzen Bau mit schmalen, senkrechten Gliedern zu construiren und die Wände nur als Raumabschluss der offenen Theile, als blosse Füllungen hineinzufügen. Indessen war dies kühne und scharfsinnige System nicht das

Werk eines Augenblicks, sondern mannigfach vorbereitet und angedeutet. Den Ausgangspunkt bildete das Kreuzgewölbe, da es verticale Stützen forderte. Daraus ergab sich als weitere Consequenz zunächst die Anwendung der Gurten, welche das schwere Gewölbe in ein Gerippe mit leichten Füllungen verwandelten, dann die Verkleinerung der Gewölbe, indem man sie statt in quadrater Form als schmalere Rechtecke behandelte, endlich der Spitzbogen, welcher auch der Rundung eine verticale Tendenz verlieh. Zuletzt kam noch das hinzu, was das ganze System vollendete, die Anwendung von Strebepfeilern und Strebebögen. Bisher nämlich bestanden die Wände des Oberschiffs und der Seitenschiffe noch aus mächtigen, dicken Mauern; jetzt kam man auf die wichtige Entdeckung, dass diese Wandstärke nur für die Gewölbträger, nicht für die dazwischenliegenden Theile nöthig sei. Man bildete daher hier, also in der Aussenwand an den Stellen, wo die Stützen der Seitengewölbe lagen, starke Mauerpfeiler, die, um grösseres Gewicht und daher grössere Widerstandskraft zu haben, bis über das Dach der Seitenschiffe emporragten. Man brachte eine ähnliche, wenn auch minder kräftige Verstärkung an dem Oberschiffe an, und konnte nun die dazwischenliegenden Mauern durchweg sehr leicht halten, zumal da seit der Anwendung oblonger Gewölbfelder die Gewölbstützen häufiger wiederkehrten und die Zwischenwände kleiner wurden. Diese Strebepfeiler konnten an den Wänden der Seitenschiffe einen beliebigen Vorsprung erhalten; am Oberschiffe aber, wo sie auf den Tragepfeilern des Schiffes nicht die erforderliche Basis fanden, konnte man sie nicht so stark bilden, wie es der Seitendruck dieses hohen und breiten Gewölbes erforderte. Dies

führte auf die Erfindung der Strebebögen, welche von den Strebepfeilern der Seitenschiffe ausgehend und zu denen des Oberschiffes hinansteigend diese stützten. Dadurch wurde der Seitendruck des oberen Gewölbes auf die äusseren Strebepfeiler zurückgeführt, und man konnte, indem man diese verstärkte, die inneren Tragepfeiler und die oberen Strebepfeiler leichter und schlanker bilden. Es war eigentlich die durchgeführte Anwendung derselben Regel, welche im Gewölbe zuerst erfunden war. Die ganze Construction bestand nun aus einem Gerippe von verticalen Stützen und den aus ihnen entspringenden Rippen, und alle Last ruhete auf den äusseren Strebepfeilern; bildete man diese, wie ihre geringe Breite und ihre Formlosigkeit wohl gestattete, in gehöriger Stärke, so konnte man alles Uebrige sehr leicht halten. Auch ergaben sich nun eine Menge von andern Consequenzen. Die Grundgedanken der Anordnung und Gliederung blieben dieselben, aber jedes Einzelne erschien in einem neuen Lichte. Wir werden daher die Uebersicht der einzelnen Theile auf's Neue beginnen und dabei in feineres Detail eingehen müssen, als früher, haben aber auch den Vortheil, dass des Zufälligen und Unverständlichen weniger ist und alles sich leichter aus dem Principe des Ganzen entwickelt.

Wir beginnen wieder mit der Betrachtung des Innern, wo besonders die Verwandlung der quadraten Gewölbfelder in oblonge wichtige Veränderungen hervorbrachte. Zuerst ging daraus die Gleichheit aller Pfeiler hervor; denn da jedes benachbarte Paar gemeinsam dasselbe Gewölbe stützte, so konnten sie nicht ungleich erscheinen, und da dies Band die ganze Reihe verkettete, so fiel der frühere Unterschied zwischen stärkeren und

schwächeren Pfeilern fort. Hiemit hörte denn auch das frühere System der Abtheilung des Langhauses durch die Wiederholungen des Mittelquadrates gänzlich auf, da weder die Gewölbe noch die Pfeiler diese Quadrate markirten. Hätte man auch die halbe Quadratseite als das Maass des Pfeilerabstandes beibehalten, so dass jeder dritte Pfeiler in eine Quadratecke fiel, so waren diese Pfeiler doch nicht mehr von den andern unterschieden und mithin nicht bezeichnend. Man ging aber auch allgemein bald von diesem Maasse ab, welches keine Vortheile bot und eine schwerfällige und kostspielige Häufung der Pfeiler, sowie eine allzusteile Form der Bögen herbeiführte. Man nahm vielmehr den Pfeilerabstand zwar kleiner als die Breite des Mittelschiffes, aber grösser als die Hälfte derselben, ohne dass sich eine feste Regel dafür bildete, welche den Architekten an freier Berücksichtigung seines Materials und sonstiger Verhältnisse gehindert hätte. Er übersteigt oft die Hälfte nur um Weniges, und erreicht selten zwei Drittel jener Breite. Auf diese Weise bildeten also die einzelnen Abtheilungen, sowohl im Haupt- als in den Seitenschiffen nicht Quadrate, sondern Rechtecke. Ich habe schon oben bemerkt, wie die schmalere Form der Gewölbfelder das pulsirende Leben der Gewölbe steigerte und beschleunigte, weil die Bewegung sich öfter wiederholte und unter spitzerem Winkel, also mit grösserer Kraft, von den Wänden ausging; dasselbe trat nun durch die Veränderung des Pfeilerabstandes in Beziehung auf die Perspective ein. Jedes Zusammenfallen der Dimensionen in den Abtheilungen der Länge mit denen der Breite des Raums giebt für die Uebersicht einen Haltpunkt; das Auge ist durch diese Uebereinstimmung beruhigt, während ein incommensurables

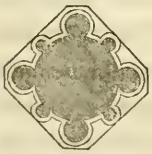
Verhältniss die Phantasie weiter hinausführt, und nach einem anderen Ruhepunkte zu suchen nöthigt. Auch die Gleichheit der Pfeiler war der Perspective förderlich; denn während früher die Verschiedenheit der mittleren Pfeiler und die grosse Entfernung der gleichgestalteten dem Auge Hindernisse in den Weg legte, die es überspringen musste, glitt es jetzt leicht von einem zum andern weiter, bis es am Kreuzschiffe eine vorübergehende, in dem stärkeren Anlaufe leicht zu überwindende Unterbrechung fand. So war also auch in der Perspective, wie an den Gewölben, ein regeres Leben, statt eines gravitätisch pausirenden, ein rascher, rüstig fortschreitender Gang eingetreten.

Eine weitere Folge dieser Gewölbtheilung war, dass die Höhe grösser, der Bau schlanker erschien. Manche Basiliken und romanische Kirchen hatten dieselbe Höhe wie die grössten gothischen Dome, aber diese erschienen schlanker*). Der Grund liegt darin, dass die Wandfelder zwischen den gewölbtragenden Pfeilern wirklich sehr viel schlanker geworden sind und in ihrer grossen Zahl und perspectivischen Verkürzung noch mehr so erscheinen, und dass sie als die körperlichen Schranken dem Auge den Maassstab der Höhe geben.

Diesem aufstrebenden Principe gemäss veränderte sich auch die Bildung der Pfeiler. Die Wandflächen und die vortretenden Ecken der früheren Pfeiler mussten fortfallen, weil die Wand, der sie angehörten, nicht mehr existirte; man musste sich daher nach andern Formen umsehen. Hier lag es nun nahe, wieder zur Säule, als

*) Die Dome zu Speyer, Mainz und Worms, die Sebaldkirche zu Nürnberg haben ungefähr dasselbe Verhältniss der Höhe zur Breite des Mittelschiffs, wie die Dome zu Amiens und Köln, drei zu eins.

der schlanksten Form, zurückzukehren, und dies geschah auch in manchen Gegenden. Die Schwierigkeit war nur, sie mit den Gewölbgurten zu verbinden. Es zeigten sich nur zwei Mittel; man behielt entweder die einfache Säule bei und liess dann die Gewölbträger von ihrem Kapitäle oder oberhalb desselben vom Kragsteine aufsteigen, oder man bildete eine Art Pfeiler, indem man dem runden Stamme Halbsäulen anlegte, die man im Seitenschiffe und unter den Scheidbögen, wie die Säule selbst, mit Kapitälen versah, im Mittelschiffe aber entweder ohne solches Kapitäl, oder mit einer Andeutung desselben bis zu dem Gewölbeanfang hinaufführte. Es bereitete dies indessen manche Schwierigkeiten, die Zahl der Gewölbgurten und der ihnen entsprechenden Stützen war nicht leicht auf den Kapitälen unterzubringen, jedenfalls war dadurch der Gedanke des senkrechten Aufsteigens nur schwach ausgedrückt. Man fing daher an, die anliegenden Halbsäulchen nach der Zahl der Gewölbgurten und Bogengliederungen zu vermehren, sie denselben ähnlicher und daher unter den stärkeren stärker, unter den schwächeren schwächer zu bilden. Dieser Pfeiler glich den zusammengesetzten, übereckgestellten des romanischen Styls, er war nur von den vortretenden Ecken, die noch allzusehr die Wandlinie markirten, befreit, an deren Stelle nun die Abrundung des säulenartigen Kerns getreten war. Allein auch diese war nicht ganz angemessen; zwischen der selbstständigen, fortlaufenden Kreislinie und den Halb- oder Dreiviertelsäulen bestand kein organischer Zusammenhang, sie waren willkürlich angelegt. Dies war aber um so auffallender, weil bei einer consequenten Auffassung des ganzen



Bausystems dieser innere Cylinder gar keine eigne Bedeutung hatte. Dachte man sich nämlich das Gerippe des Baues aus Gewölbgurten und deren senkrechten Stützen bestehend, so enthielten diese äusseren Halbsäulen die wahre Function des Pfeilers; der Kern war nur eine passive, sie verbindende Masse, welche daher auch keiner eigenen Peripherie bedurfte, sondern nur durch ihr Zurückweichen zwischen den vortretenden tragenden Theilen bedeutsam wurde. Man verwandelte daher diese freibleibenden Theile des Kerns in Hohlkehlen und zwar von runder Gestalt, wie die Gewölbstützen auf welche sie sich bezogen, so dass sie ein diesem Vortreten entsprechendes Zurückweichen, eine elastische Bewegung, darstellten. Man bemerkte auch bald, dass diese Gewölbstützen nicht grade der Kreisgestalt bedurften, dass es vielmehr ihrer Beziehung auf die von ihnen getragenen Gurten besser entsprach, wenn man ihnen auf der Stelle ihres äussersten Vortretens ein Plättchen vorlegte und dagegen die Stelle, wo sie sich an die benachbarten Höhlungen anschlossen, dünner machte. Beide zeichneten daher im Durchschnitt des Pfeilers eine geschwungene Linie, in welcher der Gedanke elastischen Einziehens und Heraustretens noch anschaulicher und lebendiger wurde. Diese Verbindung von vortretenden Theilen und Höhlungen erinnert einigermassen an die Kannelluren der griechischen Säule, aber dennoch ist die Bedeutung völlig verschieden. Die griechische Säule ist ein einiges Ganze, die Kannelluren und die dazwischen gelegenen Stäge sind nur Aeusserungen dieser Einheit. An dem gothischen Pfeiler sind aber die vortretenden Rundstäbe jeder für sich in Beziehung auf einen bestimmten Bogen wirksam und der Kern hat keine selbstständige

Bedeutung, sondern nur die der Vereinigung dieser Stützen, das Ganze ist nur die Gruppe von mehreren Einzelnen. Der Name Bündelpfeiler, (franz. *colonnes en faisceaux*, engl. *clustered pillars*), mit welchem man häufig diese Pfeiler belegt hat, bezeichnet dies im Allgemeinen; die altdeutschen Werkmeister unterschieden deutlicher, sie nannten den ganzen Pfeiler Schaft, die einzelnen Gewölbstützen aber sehr ausdrucksvoll Dienste und bezeichneten die stärkeren, unter den vier Hauptgurten gelegenen und nach den vier Seiten vorspringenden, als alte, die andern schlankeren als junge Dienste.

Schon jene romanischen Pfeiler bildeten, wenn man von der Verschiedenheit ihrer runden und eckigen Theile abstrahirte und sie als ein Ganzes mit einfachen Linien umzeichnete, ein

übereck gestelltes Viereck. Indessen war dies nur ideell, es bekam nicht wirkliche Gestalt; die Basis bestand, wie der Pfeiler selbst, aus lauter vorspringenden Ecken. Bei den Bündelpfeilern wurde es viel anschaulicher, dass sie ein Ganzes bildeten, nach dessen Grundgestalt man zu fragen habe. Die Basis konnte diesen feinen Linien des Vor- und Zurücktretens nicht folgen; sie erhielt daher meistens die Gestalt eines übereckgestellten Quadrates, dessen äusserste Spitzen jedoch, entsprechend den stärksten Gurten und Bögen, vorn abgestumpft waren, so dass die ganze Figur, wenn man diese verhältnissmässig sehr kleinen Seiten mitzählen will, ein Achteck bildete. Anfangs bestand diese Basis des Ganzen aus einer einfachen Platte, auf welcher dann die Basis jedes einzelnen Pfeilers, in Gestalt eines kleinen Pfühles ruhete. Später

wurde sie höher, complicirter und organischer; die kleine runde Basis der einzelnen Cylinder stand nämlich nicht unmittelbar auf der untern, allgemeinen Basis des Pfeilers, sondern erhielt zunächst einen polygonförmigen Fuss welcher vermittelst einer Abschmiegung sich erweiterte, und nun erst mit seiner vordern Linie sich an jenes untere, ungleichseitige Achteck anschloss, und zwar unmittelbar, ohne alle trennende Gliederung. Die einzelnen Dienste wuchsen daher gewissermassen aus dem untern Achteck hervor. Diese Form ist insofern mangelhaft, als keine bewusste, gegliederte Abgränzung gegen den Boden vorhanden ist; die achteckige Masse steigt ohne Weiteres aus demselben auf. Allein sie sagt der Pfeilerbildung sehr wohl zu; wie im horizontalen Durchschnitt die Rundstäbe und Hohlkehlen in einander übergehen, so ist nun auch in der verticalen Gliederung kein scharfer Gegensatz, kein Anfügen verschiedener Theile, sondern ein allmäliges lebendiges Werden ausgesprochen. Deutlicher als an irgend einer andern Stelle sieht man hier eine vegetabilische Reminiscenz; der Pfeiler steigt aus dem Boden wie der Baum des Waldes, ohne Vorbereitung und Abgränzung, in einfach kräftiger Form, um erst weiter oben sich freier zu entfalten*). Die Zahl und Vertheilung der Dienste ist übrigens verschieden und hängt von der Höhe der Gewölbe und manchen andern technischen Rücksichten ab. Die regelmässigste Form ist die,

*) Kallenbach (die Baukunst des deutschen Mittelalters chronologisch dargestellt. 1847) will S. 29 diese scheinbare Vernachlässigung der Basis aus der Absicht erklären, „den Beschauer nicht am Boden fesseln zu wollen.“ Wenn man von Absicht sprechen dürfte, so war es eher die entgegengesetzte, das Gebäude an den Boden zu fesseln, es ungeachtet seines luftigen Aufschwunges enge mit ihm zu verbinden.

wo vier alte und acht junge Dienste den Schaft umgeben. Häufig ist jedoch die Zahl grösser, auch sind zuweilen die Seiten ungleich, so dass die Grundgestalt von dem übereckgestellten Quadrate mehr oder weniger abweicht. Oft ist die Breite des Pfeilers unter den Arcaden grösser als die Tiefe, oft die Seite des Hauptschiffes stärker als die der Seitenschiffe. Im Mittelschiffe finden sich bei reichster Ausbildung fünf Dienste, von denen der mittlere, stärkere den Quergurt, die beiden nächsten die Diagonalen, die beiden letzten die Stirnbögen an der Wand des Oberschiffes tragen. Im Seitenschiffe und unter den Arcaden ist dann wohl dieselbe Zahl, aber zarter gehalten und durch mannigfaltigere Zwischengliederung verbunden, bei grösserer Arcadenbreite auch wohl noch vermehrt.

Das Kapitäl lief anfangs, so lange man den runden Kern als Säule deutlich hervortreten liess, um diesen und die Halbsäulen herum; als der Bündelpfeiler völlig ausgebildet wurde, blieben die schlanken Höhlungen frei, und wurden nur von dem Blätterschmuck an den Kapitälen der nebenstehenden Dienste beschattet. Die Kapitäle der Dienste im Nebenschiffe und unter den Arcaden, alle in einer Höhe gelegen und eng aneinander stossend, bildeten auf diese Weise ein Ganzes; dagegen zogen sie sich bei weiterer Entwickelung des Pfeilers niemals mehr über die Dienste des Mittelschiffes, diese liefen vielmehr ununterbrochen bis oben hinauf und erhielten ihre Kapitäle erst unter den oberen Gurten.

Auch für die Gestalt und den Schmuck der Kapitäle entstanden jetzt andere Gesetze; an die Stelle jener wechselnden und springenden Symmetrie trat die Nothwendigkeit gleicher Behandlung, an die Stelle der

reichen Verschlingungen des gedrängten Blätterschmucks eine einfachere Zierde. So lange der Pfeiler massenhaft gebildet und von breiten Halbsäulen umgeben war, wurden auch die Kapitäle breit geformt und boten daher eine Stelle für reichen und phantastischen Schmuck dar; die schlanken Dienste gaben dafür keinen Raum und bei der harmonischen, weichen Bildung des Pfeilers musste das Kapitäl anspruchslos sein. Von dem Würfelknaufe, von jenen phantastischen Thieren oder Dämonen, von historischen Darstellungen war nicht mehr die Rede; das einfache Aufstreben der Dienste durfte nicht gehemmt, nicht unterbrochen werden. Daher kehrte man denn allgemein zur Kelchform zurück, aber nicht zu der des korinthischen Kapitäls, sondern zu einer steileren, mehr cylindrischen, die man dann nicht mit dichtem Laube, sondern nur mit leichteren Stengeln und Blättern, sogar

oft nur mit zwei Kränzen einzelnstehender, unverbundener Blumen umgab, so dass sie wie angeheftet da standen. Diese letzte Form war freilich ziemlich willkürlich und unorganisch und blieb weit hinter dem Blätterschmuck romanischer Kapitäle zurück, indessen wurde der Zweck dadurch erreicht, dass die edle Gestalt des Stammes durchblickte, wie durch das Frühlingslaub der Bäume. Daher hat denn bei einer gelungenen Ausführung des

Blätterschmuckes auch das gothische Kapitäl eine grosse Schönheit. Durch die zarte Schwingung seines Kelches leitet es sanft von dem senkrechten Stabe in den Bogen über; durch sein Blattwerk, das zwar nur auf den Diensten liegt, aber durch deren Nähe den ganzen Schaft zu umwinden scheint, verbindet es diesen soviel als nöthig zu einem Ganzen; durch das Spiel seiner horizontalen Schatten unterbricht es die bedeutsamen, aber doch endlich monotonen senkrechten Linien der Gliederung. In späteren Zeiten verkleinerte man die Kapitäle noch mehr und liess sie endlich an einigen oder an allen Diensten fort. Dadurch wurde freilich der Gedanke des Hervorkeimens noch deutlicher, die auf- und absteigende Bewegung des Verticalen noch flüssiger und rascher; aber dennoch war es kein Gewinn, weil nun die nothwendige Trennung der Bögen von ihrem Träger fortfiel und beide allzusehr in eine Masse verschmolzen.

Die Ausbildung der Bögen hielt mit der der Pfeiler gleichen Schritt. Die breiten eckigen Bänder, welche in den Arcaden des romanischen Baues den vortretenden Pfeilerecken entsprachen, verschwanden nun und der Bogen bestand wie der Pfeiler aus einem organischen Wechsel von Rundstäben und Hohlkehlen, nur dass beide noch zarter, weicher und effectvoller gehalten wurden, noch schärfer und schwungvoller das elastische Princip ausdrückten. Die Hohlkehlen waren daher tiefer, die Rundstäbe zugespitzt und besonders der untere mittlere, dem vortretenden alten Dienste der Arcaden entsprechende hoch durch ein vorgelegtes Plättchen (engl. *fillet*) verstärkt, so dass sein Profil nicht eine kreisförmige, sondern eine herzförmige, stärker geschwungene Linie giebt. Der Durchschnitt des Bogens bildet auf diese

Weise, wie der darunter liegende Theil des Pfeilers, eine dreieckige, nach der Mitte der Arcaden vorspringende Gestalt, er zeigt, wie jener, nicht eine ungetheilte, massenhafte Einheit, sondern eine reiche elastische Entwikkelung einzelner Glieder. Er erscheint daher als eine Fortsetzung des Pfeilers, aber zugleich als eine Steigerung der innern Bewegung desselben, so dass diese von unten anfangend je höher, desto reicher wurde. Am Boden die einfache, grade aufsteigende Basis, dann aus ihr aufwachsend die schlanken Stämme des Pfeilers, endlich über diesen sich neigend die noch zarteren Stäbe der Arcade.

Dieselbe Form war denn auch für die Gurtungen des Gewölbes und für die Fenster maassgebend. Auch

jene blieben nicht, wie im Uebergangsstyle, einfache Rundstäbe, sondern wurden aus Wülsten und Hohlkehlen in derselben dreieckigen Senkung, mit herzförmiger Zuspitzung des untern Stabes zusammengesetzt, nur mit dem Unterschiede, dass sie, weil sie die Stärke der Dienste nicht überschreiten durften, auf welchen sie ruhten, minder reich, und dafür mit Rücksicht auf ihre Entfernung von dem beschauenden Auge kräftiger gebildet wurden. Unter sich waren sie insofern verschieden, als die Diagonalgurten die einfachste Gliederung erhielten, die Stirnbögen und noch mehr die Quergurten eine reichere. Diese Gestalt der Gurten (oder, um genauer zu sprechen, Rippen) bedingte endlich eine andre Gestalt des Durchschnittspunktes der Diagonalen, weil in diesem neutralen Punkte weder die eine noch die andere Linie vorwalten durfte. Man bezeichnete daher ihr Zusammenstossen entweder durch einen runden Gesimskranz mit innerer Oeffnung oder noch häufiger durch einen

Schlussstein, der dann irgend eine bildliche Verzierung, meistens eine Blätterrose, erhielt.

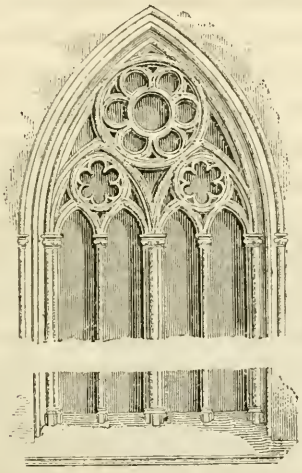
Viel wichtiger wurde die Ausbildung der Fenster, sie gelang in solcher Weise, dass sie zu einer der grössten Zierden des gothischen Baues wurden. Um das System, das dabei zum Grunde lag, zu erklären, müssen wir wieder auf die Formen, die im romanischen Style und während des Ueberganges entstanden, zurückgehen. Im früheren romanischen Style waren sie ohne grosse Bedeutung, blosse Lichtöffnungen von geringem Umfange, die zwar durch ihre rundbogige Bedeckung dem Gedanken der Wölbung entsprachen, übrigens aber keine organische Verbindung mit den anderen Gliedern des Gebäudes hatten. Später versuchte man in verschiedener Weise ihnen eine grössere Bedeutung zu geben. Man setzte drei Fenster nahe aneinander, machte das mittlere höher als die beiden seitwärts gelegenen, und bildete so eine Gruppe, in welcher schon der Gedanke des Aufstrebens angedeutet war; man gliederte die Fensterwände nach Art der Portale, gab ihnen Abstufungen und setzte in dieselben Säulen, welche man durch einen der breitern Ueberwölbung untergelegten Bogen in Form eines Wulstes verband, man bildete auch wohl die Fenster grösser und theilte sie dann wie es bei den Luftlöchern der Thürme schon sehr frühe geschehen war, durch eine oder zwei Säulen, und verband diese unter sich und mit den an der Fensterwand angebrachten Säulchen durch Bögen. In diesem Falle lag es nahe, da denn doch die einzelnen unter diesen Bögen befindlichen Oeffnungen ein Ganzes bilden sollten, dies dadurch auszudrücken, dass man die äusseren Fensterwände durch einen, jene beiden kleineren Bögen überdeckenden grösseren Bogen

verband. Hier entstand dann nun aber über jenen kleineren Bögen ein Bogenfeld, das bei grösseren Dimensionen des Fensters und noch mehr bei Anwendung des Spitzbogens roh und leer aussah. Man half sich damit, dass man dann Kreise oder ähnliche dem Raume angemessene Figuren darin einschnitt.

Im gothischen Style fühlte man sofort die Nothwendigkeit, die Fenster höher und breiter zu machen, theils weil man stärkere Beleuchtung brauchte, besonders aber auch um die Mauer zu erleichtern und als blosse Füllung des Raums, wie sie es ja auch war, erscheinen zu lassen. So kam es denn dahin, dass sie mehr oder weniger den ganzen oberen Theil der Wand zwischen den Stirnbögen und der an ihnen fortgesetzten Pfeilergliederung ausfüllten. Natürlich konnten aber diese gewaltigen Fenster nicht eine ungetheilte Glasfläche bilden, man theilte sie daher zunächst vermittelst mehrerer, auf der Fensterbrüstung stehender, pfeilerähnlicher und durch Spitzbögen mit einander verbundener Pfosten (franz. *meneaux*, engl. *mullions*) in mehrere senkrechte Felder und suchte den Raum oberhalb derselben durch Kreise und ähnliche Figuren mit dazwischenliegenden Oeffnungen zu füllen. Dem Geiste des gothischen Styls gemäss geschah dies nun aber nicht mehr durch blosse Einschnitte in eine Steinfläche, sondern durch leichte Steinrippen die sich von jenen unteren Pfosten und ihren Bögen bis zur Spitze des Fensters erstreckten.

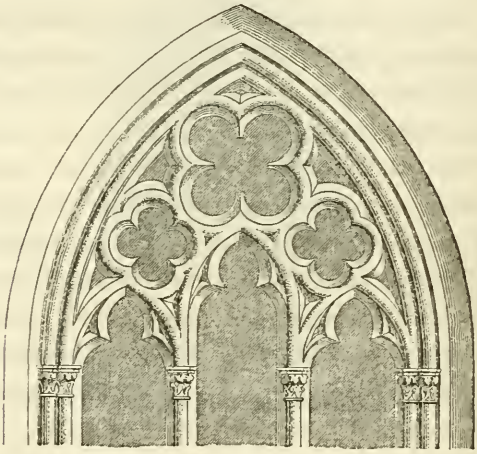
Man begann damit, dass man je zwei auf den Pfosten ruhende Bögen durch einen grössern, gleichfalls spitzen Bogen überwölbte und in den dadurch entstehenden inneren Raum einen Kreis hineinlegte, dessen äussere

Peripherie die unteren Bögen auf ihren äusseren Seiten (*Extrados*), den oberen an seinen inneren (*Intrados*) berührte. Hatte man ein mehr als zweitheiliges, etwa vier oder achttheiliges Fenster, so wiederholte sich dieses Verfahren, so dass man über den beiden grösseren Bögen und mithin innerhalb der Fenstereinfassung wiederum



einen solchen Kreis anbrachte. Dies gab schon ein wohlgeordnetes pyramidales Aufsteigen, indem jedes Bogenpaar in der höheren Ordnung einen einfachen Bogen hervorbrachte, bis zuletzt nur einer, der der Einfassung, übrig blieb. Schwieriger war die Anordnung bei einer ungeraden Zahl der Oeffnungen oder der Doppelöffnungen, also etwa bei drei, fünf oder sechs unteren Arcaden; denn dann blieb immer ein Bogen in der Mitte allein stehen, und man musste aus der Noth eine Tugend, aus dem Unregelmässigen eine Regel machen, und diesen Bogen höher oder niedriger halten, damit er als der Centralbogen sich von den übrigen unterschied. Im letzten Falle

gewann man Raum für die Senkung eines grössern Kreises, der sich seitwärts an die Nebenbögen anlegte, im ersten füllte man den obern Raum, so gut es ging, durch kleinere Kreise aus. Immer aber erschien die Kreisform nicht ganz befriedigend; zu leer wenn sie gross war, im Widerspruche mit den scharfen Spitzen, wenn sie denselben auflag. Dies führte denn auf die Anwendung



einer zwar kreisähnlichen, aber auch dem Spitzbogen analogeren Form. Wenn nämlich im eigentlichen Spitzbogen zwei Kreistheile auf ihrer convexen oder äussern Seite eine Spitze bildeten, so konnte man sie auch im umgekehrten Sinne aneinander fügen, so dass die Spitze auf der concaven Seite entstand. Schon im Uebergangsstyle, als man nach schlankeren und pikanteren Bögen suchte, war man auf eine solche Zusammensetzung gekommen. Man schnitt nämlich den oberen Theil des Rundbogens ab und legte einen Kreis darauf, der aber unten in gleicher Weise geöffnet war. So erhielt man eine dem Kleeblatte

ähnliche Form, indem die beiden hineinragenden Spitzen gleichsam zwei untere Blätter und ein oberes schieden. Dies liess sich aber auch zur Bildung ganz abgeschlossener Figuren benutzen, indem man drei, vier oder mehrere grössere oder kleinere Kreistheile so zusammenlegte, dass sie sich nach der Mitte öffneten, nach aussen aber verbanden, mit den Spitzen der abgeschnittenen Stellen in den innern Raum hineinreichten, und so eine Figur bildeten, die einer flachen, aus mehreren Blättern bestehenden Blume glich. Die Franzosen und Engländer bezeichnen diese Figuren schlechthin nach der Zahl der Kreistheile oder Blätter, als Drei- oder Vierblatt (*trefoil*, *quatrefoil*), u. s. f., die deutschen Werkmeister brauchten dafür das Wort Pass, d. h. Maass, um die geometrische Bildung und die Fügsamkeit dieser Form anzudeuten. Beispiele von vier- und sechstheiligen Pässen sind in den oben abgedruckten Fenstern gegeben. In der That konnte man in dieser Weise unzählige Variationen hervorbringen und sie jedem beliebigen Raume anpassen. Man konnte nicht bloss die Zahl, sondern auch die Form der Blätter ändern, indem man grössere oder kleinere Theile des Kreises anwendete, oder auch die einzelnen Blätter, statt aus ungebrochenen Kreislinien, aus Spitzbögen bildete. Man konnte sie alle gleich, oder auch einzelne grösser machen als die andern, und sie so den unregelmässigsten Feldern anfügen, wie z. B. schon in der Fensterfüllung dem dreieckigen Raume, welcher von den Schenkeln der äusseren und inneren Spitzbogen und dem eingeschriebenen Kreise begränzt wird. Jeder solcher Pässe

lässt sich nun auch mit einer andern Figur umschliessen, und zwar wieder beliebig mit einem Kreise oder mit einem nach der Zahl der Blätter bestimmten Vielecke, in welchem dann die Seiten dieses Vielecks die Bögen des Passes tangiren und in jeder Ecke ein Blatt liegt. Dies Vieleck konnte ferner sowohl gradlinige als sanft gekrümmte Seiten haben, welches letzte bei dem Fenster, in der Umgebung von Bogen, mit Recht vorgezogen wurde. Hierdurch wurde die Haltbarkeit des Passes befördert, zugleich aber auch die Gestalt desselben viel lebendiger und anschaulicher. Denn nun entstanden zwischen den Bögen des Passes und den graden oder doch einfacheren Linien der Einfassung mehrere kleine Dreiecke, und zwar bald zwischen den einwärtsgehenden Spitzen des Passes und der Seite der Einrahmung, bald zwischen den Winkeln der letzten und dem runden Theile eines Blattes, welche ihrer Zahl nach den Blättern des Passes entsprachen und durch den Gegensatz der Einrahmung die Bogenform heraushoben. Indessen auch so wäre das Ganze des Fensters anfangs doch nur eine Art von Mosaik willkürlich zusammengesetzter Theile geblieben, die noch nicht, wie die grösseren Glieder des Baues, organisch mit einander verbunden erschienen. Durch eine bessere Gliederung der Pfosten wurde auch dies erreicht. Da die Fenster den ganzen Raum über den Scheidbögen füllten, und ihre Einrahmung mithin den Gewölbstützen und Gurtungen nahe lag, so gab man den Pfosten eine ähnliche, aus abwechselnden Hohlkehlen und Rundstäben bestehende Gliederung, so dass sie nicht mehr aus einem einfachen Rundstamme, sondern aus diesem als dem Kerntheile und zwei nach beiden Seiten abweichenden Kehlen bestanden. Da je zwei benachbarte Pfosten durch einen

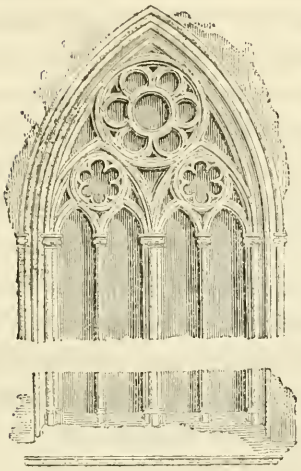
Spitzbogen verbunden waren und somit eine selbstständige kleine Arcade bildeten, so deuteten diese Einschrägungen sehr passend das Innere dieser Arcaden, ganz entsprechend der Pfeilergliederung des Schiffes und selbst der Einrahmung des Fensters, an. Indessen wurde bei diesen grösseren Theilen die Schräge durch einen Rundstab begränzt, während sie hier ohne solche Gränze blieb und die Höhlung sich gleichsam ohne Halt verlief. Dies war bei der kleinen Dimension nicht auffallend, und es knüpfte sich daran ein fruchtbarer neuer Gedanke. Man konnte nämlich jene schrägen Plättchen, eben weil sie keine feste Begränzung hatten, auch als sich ablösend, gleichsam abblätternd, denken, besonders an der Stelle, wo der Kernstab selbst eine Biegung erhielt. Man liess sie daher in diesen kleinen Arcaden an dem senkrechten Theile des Pfostens fest anliegen, dagegen über dem Kapitäle desselben, wo der Spitzbogen anhob, dergestalt sich ablösen, dass sie im Innern desselben die Gestalt eines Kleeblattes erhielten, so dass sie sich auf jeder Seite des Bogens mit einer Spitze einwärts senkten, dann aber wieder zu einem obern Blatte emporstiegen und sich oben an die Innenseite des Spitzbogens anlehnten*). Dies gewährte mehrfache Vortheile. Denn nun trat die Gestalt des Spitzbogens schärfer hervor, der Rundstab zeigte sich als der eigentliche Kern des ganzen Gebildes, jener Kleeblattbogen schien den Spitzbogen zu stützen und diese reiche, nach innen gewendete Form gab der kleinen Arcade den Charakter eines selbstständigen Theiles. Zugleich hatte man durch diese bessere Gliederung des Pfostens auch ein Mittel gefunden, die

*) Vgl. das oben abgebildete dreitheilige Fenster.

Eintheilung des Fensters besser vorzubereiten, indem man grössere und kleinere (alte und junge) Pfosten wechseln liess. Diejenigen, aus welchen nur zwei kleine Spitzbogen entsprangen, erhielten jene oben beschriebene einfache Form (a); die andern aber, aus welchen nicht bloss zwei kleine, sondern auch zwei grössere, für die Ueberspannung der ersten bestimmte Bögen hervorgingen, bestanden aus einem mittleren stärkeren Rundstabe

a b

zwischen zwei schwächeren, diese die kleinen unteren, jenen den grösseren oberen Bogen tragend (b). Hierdurch erlangte man den Gewinn, dass schon die Pfosten von ihrer Wurzel an die Hauptabtheilungen des ganzen Fenstergitters anzeigten, zugleich gab es aber auch ein Mittel, die oberen Pässe oder anderen Figuren organisch aus diesen Stämmen zu entwickeln. Man liess nämlich die Rundstäbe da, wo der Pass oder Kreis auf dem Extrados des Bogens auflag, gleichsam ineinanderfliessen und erst bei der Abweichung wieder auseinandergehen. Die Einfassung der oberen Figur erschien dadurch wie eine Fortsetzung, oder wie ein Auswuchs der untern. Dies motivirte dann weiter die Entstehung des Passes innerhalb dieser neuen Figur; denn da sie aus demselben Stamme hervorging, welcher unten ein Plättchen mit der Kleeblattform gehabt hatte, so war es natürlich, dass derselbe auch hier seine Productionskraft übte und mit-



hin ein gleiches Plättchen bildete, welches sich in Gestalt eines Passes an die innere Seite der Einfassung anlegte und hier also eine auf jenem Stamme wachsende blumenartige Figur bildete. Da nun ferner auf allen Berührungspunkten diese Durchdringung der Rundstäbe eintrat, so konnte man auch die kleineren zwischen den Hauptfiguren liegenden Abtheilungen in gleicher Weise ausbilden; die Fensterfüllung bestand daher nun nicht mehr aus vereinzelten, aneinander gefügten Figuren und dazwischen gelegenen Lücken, sondern sie erfüllte den ganzen Raum, indem sie wie mit elastischer Kraft in jeden Winkel eindrang. Und da jede Figur aus der andern hervorwuchs, so erschien das Ganze wie eine aus der organischen Kraft der Pfosten von unten aufgeschossene Pflanzung. Besonders charakteristisch waren dabei die Bogenspitzen, welche wie unten an dem Kleeblattbogen

der Arcaden so oben in den Pässen überall von den Einrahmungen sich ablösten, in das Innere der Figuren hineinragten und die Blätter dieser blumenähnlichen Gestalten begränzten. Sie bildeten mit der Einrahmung der Figur überall ein sphärisches Dreieck, welches entweder in flachem Stein gehalten oder ganz durchbrochen wurde,

und besonders in dieser letzten Gestalt das Ganze luftig und belebt machte. Die deutschen Werkmeister bezeichneten diese Spitzen mit einem derben Vergleich als Nasen, die englischen nannten sie schlechtweg Spitzen (*cusp*, was indessen auch die Mondsichel bedeutet). Obgleich klein, waren sie nicht unwichtig, indem in ihnen die treibende Kraft des Ganzen völlig frei und gleichsam übermüthig, ohne statischen Nutzen, ins Leere auslief. Sie wurden daher auch mit Sorgfalt behandelt und oft durch Kreuzblumen oder zierlichere Gliederung geschmückt. So war denn das Fenster ein durchgebildeter Organismus, die Pfosten erschienen wie Stämme, die aus dem Rücken der abgeschrägten Fensterbank hervorwuchsen, deren Aeste sich oben vielfach verzweigten und in einanderschlangen und mit immer reger Kraft im Innern freiere Gestaltungen hervortrieben. Zugleich aber war überall auch nicht eine Spur der Naturnachahmung; alles bewegte sich vielmehr dem Gesetze des Steines gemäss in geregelten, geometrisch messbaren Figuren*). Man

*) Meistens beobachtete man die Regel, dass alle in demselben Fenster vorkommenden Spitzbögen gleichartig, d. h. von gleichen Winkeln, mithin entweder alle gleichseitig, oder in gleicher Weise von dieser Form abweichend sein mussten. Daraus folgte denn, dass jeder innere und folglich kleinere Bogen den äusseren nur an einem

nannte diese Art der Verzierung, im Gegensatze gegen das an Kapitälen und einigen andern Stellen vorkommende Laubwerk, Maasswerk und wandte es wie an den Fenstern auch an anderen Stellen, an Gallerien, Wandfeldern, Giebeln und sonst, durchbrochen oder blind, an. Schon aus dieser Schilderung ergiebt sich aber, wie mannigfaltige Formen sich aus diesen einfachen geometrischen Grundgedanken entwickeln liessen; Geschmack und Phantasie hatten hier freies Spiel. Anfangs bildete man das Maasswerk in den Fenstern derselben Reihe in gleicher Weise, ziemlich bald ging man aber davon ab und gestattete sich Abwechselungen. Nur die Zahl der Pfosten war dann gleich, die Verschlingungen über denselben aber durften verschieden sein; insoweit fand daher jene freiere Symmetrie, die im früheren Style eine so bedeutende Rolle gespielt hatte, auch hier noch Anwendung. Bei den Fenstern fortlaufender Reihen brauchte man meistens die grade Zahl der Oeffnungen, bei solchen dagegen, welche die Mitte einer Gruppe oder einen Abschluss bildeten, also etwa bei den Fenstern des Chorschlusses, oder bei dem mittleren von drei Fenstern der Kreuzfaçade, zog man eine ungrade Zahl vor; jenes gab den Ausdruck des Unselbstständigen und mithin Fortlaufenden, dieses den einer centralen Einheit.

Auch die Gliederung der Wände nahm eine andere

Punkte berührte. Zuweilen jedoch ist der innere Bogen dem äusseren anliegend gebildet, mithin aus demselben Centrum geschlagen und daher, weil auf kleinerer Basis, spitzer oder mehr lancetförmig. Diese bei weitem weniger organische Anwendung ist in England, die andere in Deutschland und Frankreich vorherrschend. Ausnahmen kommen aber auch in Deutschland vor, wie z. B. am Portale der Frauenkirche in Nürnberg. Kallenbach Taf. 55.

Gestalt an. Das Gesims, welches in romanischen Bauten den Raum zwischen den Scheidbögen und den Fenstern als eine einfache horizontale Linie durchschnitt, kommt jetzt nicht mehr vor. Bei kleineren und einfacheren Kirchen war eine solche Theilung der Wand jetzt entbehrlich, da bei der grösseren Höhe der Seitenschiffe und der Scheidbögen und dem tiefer gelegenen Anfang des Fensters zwischen beiden nur ein geringer Raum übrig blieb. Bei höheren und reicher ausgestatteten Kirchen brachte man dagegen Gallerien an, welche jedoch nicht, wie die des romanischen Styles, die Tiefe der Seitenschiffe erhielten und nicht zum Aufenthalte eines Theils der Gemeinde dienten, sondern nur in der Mauer des Oberschiffes als ein schmaler Umgang hinliefen, der aber durch seine nach dem Schiffe zu geöffneten Arcaden ein mittleres Stockwerk bildete. Die Gliederung dieser Arcaden bestand, wie bei den romanischen Gallerien, aus kleineren von grösseren überspannten Bögen, entsprach aber durch die Zahl und die Abstände der Bogenstützen und durch das Maasswerk der Bogenfelder den Fenstern, von denen letzteres sich nur durch kräftigere Formen unterschied. Sie bildeten daher auch in dieser Beziehung einen Uebergang von den Tragpfeilern zu dem Stabwerk der Fenster, vom Schweren und Ernsten zum Leichten und Luftigen. Gewöhnlich haben sie eine unverzierte Mauer hinter sich, zuweilen ist diese aber auch von Fenstern durchbrochen, in andern Fällen dagegen fehlt auch der Umgang hinter ihnen und sie werden zu blinden Nischen, also zu einem blossen Ornament. In Ermangelung eines anderen technischen Ausdruckes mag man diese Gallerien nach dem Sprachgebrauche der englischen Archäologen

Triforium, Dreiöffnung, nennen, obgleich sie auf dem Continent nicht leicht diese Zahl bilden.

Diese Details waren im Kreuzschiffe und im Chore im Wesentlichen dieselben, nur meistens reicher und leichter behandelt, wie im Langhause. Die Neigung des gothischen Styls zu luftigen, heiteren Formen machte sich besonders im Chore, als der vornehmsten Stelle der Kirche, geltend. Daher verschwand denn zunächst die Krypta; wo sie sich bei gothischen Kirchen findet, rührt sie aus früherer Zeit her, und wir besitzen eine merkwürdige Aeusserung, welche uns zeigt, dass das Widerstreben gegen diese ältere Einrichtung ein völlig bewusstes war *). Man wollte diese trüben Hallen, dies drohende Dunkel nicht mehr, das Heiligthum sollte in Tageshelle, im lichten Scheine glänzen. Mit den Krypten hörte auch die bedeutende Erhöhung des Chores auf; höchstens legte man ihn zwei oder drei Stufen höher. Gewöhnlich wurde er nur durch ein niedriges Gitter von der übrigen Kirche getrennt, später auch wohl durch einen höheren Zwischenbau, Lectorium (Lettner) genannt, weil zum Vorlesen dienend. Vermöge desselben Bestrebens nach luftigeren Formen wurde denn auch der Chor vergrössert. Zunächst erhielt die Vorlage mehr als ein Quadrat, wenigstens vier Arcaden, also über zwei Quadrate. Die runde Apsis sagte ebenfalls dem neuen

*) Wolfram von Eschenbach im Titurel bei der Beschreibung des Tempels von Monsalvatsch:

Ob da war iht Gruffte?
Nein, Herre Gott, enwelle,
Dass unter Erden Schluffte
Keine Diet sich jemer falsch geselle,
Als etwenn in Grufften sich gesammet.
Man soll an lichter Weite
Christen Glauben künden und Christus-Ammet.

Style nicht zu; da man überall an Bögen, Pfeilern und Maasswerk gebrochene Linien hatte, so bedurfte auch der Chor einer polygonen Gestalt. Auch die Wölbung führte auf eine solche; die Rippen, welche man der Gleichförmigkeit und Haltbarkeit wegen auch in der Chornische anwendete, forderten grade Grundlinien für ihre dreieckigen Felder. Die einfachste Form war daher, dass man dem Chorschlusse drei Seiten gab, von denen die mittlere der Façade parallel war, die beiden anderen als Abschrägungen erschienen. Da aber die Gewölbrippen dieser drei Seiten in einen Schlussstein zusammenliefen, welcher einer Widerlage aus der Richtung des Langhauses bedurfte, so musste man diesen drei Seiten noch zwei andre hinzufügen, jedoch in einer Flucht mit den Seitenmauern der Vorlage, deren Gewölbrippen dann jenen des Chorschlusses entgegenstrebten, mit ihnen im Centrum des Polygons zusammentrafen und eine strahlenförmige Wölbung bildeten. Die Chornische bestand daher wenigstens aus fünf Seiten, wenn auch nur drei den eigentlichen Abschluss gaben, und umfasste nothwendig mehr als einen Halbkreis. Man nahm sie gewöhnlich aus dem Achteck. Bei dem Sechseck wurde die mittlere Seite zu breit, der Abfall der beiden anderen zu steil, die Wölbung unbequem; es kommt daher nur selten vor. Zuweilen findet man aber auch den Chorschluss mit fünf Seiten aus dem Zehneck*), zuweilen noch künstlichere Constructionen**). Nur musste immer die

*) Elisabethkirche zu Marburg, S. Arnual bei Trier, Stadtkirche zu Naumburg, Münster in Ulm.

**) Z. B. die Wiesenkirche zu Soest, wo die Chornische aus sieben Seiten des Zehnecks zusammengesetzt ist, so dass sie sich in ihrem Innern erweitert.

Zahl der Polygonseiten eine ungrade bleiben, weil sonst die Axe der Kirche in einen Winkel fällt. Indessen kommt auch dies vor*).

Eine andere, viel wirksamere Veränderung des Chores entstand, wenn man ihn nicht bloss länger, sondern auch breiter machte, indem man ihn mit Seitenschiffen versah, welche um die innere Chorrundung herumliefen und einen Umgang um dieselbe bildeten. Dies konnte geschehen, auch wenn die Kreuzarme ohne Seitenschiffe blieben, wo dann die Pfeilerreihen am Ende des Langhauses abbrachen und am Anfange des Chors wieder begannen. Weil indessen bei einer solchen Anordnung das Kreuzschiff gegen den vergrösserten Chor zu klein und das Abbrechen der Pfeilerreihen willkürlich erschien, zog man diese nun auch um die Kreuzarme herum, und gab mithin auch diesen Seitenschiffe, so dass das Mittelschiff aller Theile ein wirkliches Kreuz, ein inneres, dem äusseren der gesammten Kirche paralleles, bildete. Auch blieb es nicht bei dem einfachen Chorumgange, sondern man fügte demselben noch einen Kapellenkranz hinzu. Ohne Zweifel war dieser Zusatz den Ansprüchen eines glänzend gewordenen Cultus erwünscht, es lag ihm aber auch eine architektonische Nothwendigkeit zum Grunde. Die einfache Mauer des Umgangs erschien bei seiner weiten Peripherie und geringen Höhe im Aeusseren und Inneren schwerfällig; es genügte auch nicht, ihn polygonförmig zu gestalten, denn die Seiten dieses Polygons wurden entweder zu gross oder so vielzählig, dass sie sich der Rotunde näherten. Diesem wich man dadurch

*) Z. B. an dem durch vier Seiten des Zehnecks gebildeten Chorschluss des Doms zu Naumburg und an dem Kapellenkranze des Münsters zu Freiburg.

aus, dass man jeder Seite des Polygons einen kleineren, wiederum polygonförmigen, Anbau gab, der sich dann sehr wohl zu einer Kapelle eignete. Dadurch wurde nun zwar die Form der Umgangsmauer nicht anschaulicher, aber desto deutlicher sprach sich der polygonische Gedanke als das Bildungsgesetz für diesen Schluss der Kirche auf jedem Punkte aus. Die Eintheilung des ganzen Chorraums geschah gewöhnlich so, dass die Kapellenöffnungen den Seiten des Chorschlusses parallel liefen und mithin einem gleichnamigen Polygone von grösserem Maassstabe angehörten; man legte dabei aber, damit die Pfeileröffnungen und die Kapellen nicht zu breit wurden, gewöhnlich nicht das Acht-, sondern das Zehn- oder Zwölfeck zum Grunde. Die innere Rundung besteht oft in beiden Fällen aus fünf Seiten, die, wenn aus dem Zehneck genommen, den vollen Halbkreis bilden und dann auch von fünf Kapellen begleitet sind*). Sind sie dagegen aus dem Zwölfeck, so ergänzt sich der Halbkreis an den benachbarten in der Linie des Langhauses gelegenen Arcaden, es entstehen mithin sieben Polygonseiten und Kapellen**). Begreiflicher Weise kommen aber auch sehr viele andere Formen vor. Zuweilen ist der innere Raum dreiseitig aus dem Achteck und dann mit fünf Kapellen umgeben***), oder auch wohl aus dem Sechseck, was freilich meines Wissens nur im Münster zu Freiburg vorkommt. Dies hat denn aber die eigenthümliche Wirkung, dass die Kapellen, da die Dreizahl zu grosse Räume gegeben hätte, nach dem Zwölfeck construirt sind und

*) So in den Domen von Rheims, Soissons, Antwerpen und S. Quentin.

**) So in den Domen von Amiens, Beauvais und Köln.

***) So in N. D. de l'Epine bei Chalons an der Marne und in S. Ouen in Rouen.

mithin die grade Zahl sechs geben, woraus denn folgt, dass die Axe des Schiffes nicht die Mitte einer Kapelle, sondern eine Scheidewand trifft. Die Kapellen endlich sind fast immer mit drei Seiten des Achtecks geschlossen, wenn auch der Chorraum selbst aus dem Zehn- oder Zwölfecke construirt ist, weil diese grosse Zahl für die kleinen Abtheilungen nicht passend gewesen wäre und es nicht auf eine spielende Durchführung einer Grundzahl, sondern nur auf den Ausdruck des Polygonförmigen überhaupt, als der geeigneten Gestalt für diesen Theil, ankam.

Diese Umgestaltung des Chores und des Kreuzes änderte in vieler Beziehung den Charakter des Gebäudes. Im romanischen Style waren die Seitenschiffe bescheidene Zugänge für das andringende Volk, und wurden daher nur an dem für dieses bestimmten Langhause angebracht; jetzt erschienen sie als nothwendige Einrahmung des ganzen inneren und höheren Theiles der Kirche. Dort war der Chor zwar durch seine Erhöhung vom Volk gesondert, aber dafür von schlichten und kräftigen Wänden begränzt, einfach und ernst. Hier dagegen war er zwar nicht erhöht, aber von schlanken Pfeilern und von einer niedrigern Halle umgeben, vornehm von der Aussenwelt gesondert. Die alte Form athmete strenge Kirchlichkeit, die neue einen aristokratischen Geist. Gewisse Vortheile der ältern Anordnung wurden damit aufgegeben; der ganze Rhythmus war complicirter und schwerfälliger, die Bedeutung des Kreuzschiffes, durch seine Ausladung den Umschwung des Chors vorzubereiten, weniger anschaulich. Indessen war Alles heller und geräumiger, durch mannigfaltige Durchsichten und Reflexe belebt, mit luftigen, würdigen Hallen zu freier, aber ehrfurchtsvoller

Bewegung einladend. Der Geist der Strenge, der Jedem zwischen festen Mauern seine Stelle anwies, war gebrochen, und der Chor gewann durch das vielfache von allen Seiten auf seine Mitte fallende Licht und durch die bedeutungsvollen Durchsichten in seine Nebenhallen an Glanz und Pracht.

Endlich wirkte diese Vergrösserung des Chors und Kreuzschiffes auch wieder auf das Langhaus zurück. Man fand bei grösseren Kirchen die hergebrachte Zahl von drei Schiffen nicht geräumig und luftig genug, sondern vermehrte sie auf fünf, oder fügte den Seitenschiffen noch eine Reihe von einzelnen Kapellen hinzu. Dadurch wurde es dann vollkommen klar, dass das Ganze nicht als ein von Aussen her, nach bestimmter Regel unabänderlich Begränztes anzusehen sei, sondern als das Product einer inneren Kraft, die sich immer weiter ausdehnen, immer neue Ansätze hervortreiben konnte.

Ehe wir zur Betrachtung des Aeussern übergehen, muss ich noch einen Blick auf die Ornamentation des Innern werfen. Es ist auch hier eine merkwürdige Veränderung vorgegangen; jener oft überladene, oft aber auch schöne Reichthum des Ornaments im romanischen Style ist verschwunden, das gedrängte Laubwerk, die phantastischen Thiere, die schreckenden Larven sind verbannt, die Neigung zum Ueberraschenden und Wunderlichen ist unterdrückt, alles zeigt sich geregelt, die constructiven Theile werden nicht mehr durch Verzierungen verdunkelt, die plastischen Arbeiten nicht mehr durch die architektonischen Linien beengt. Der neue Styl hat aufgeräumt, er liebt nicht das Ungewisse und Räthselhafte, sondern heitere, klare Bildungen, nicht das Schwanken zwischen der Wirklichkeit und dem Gedanken, sondern

entweder die Natur oder die geometrische Regel. Er weist jedem seine Stelle ein für allemal an, bestimmt nicht bloss, wo Ornamente anzubringen sind, sondern bleibt sich auch in der Art derselben gleich. Menschliche Gestalten kommen nur als freie Darstellung, etwa als Statuen an Kragsteinen, oder höchstens an unscheinbaren Stellen, wo sie der Construction nicht hinderlich sind, als Engelgestalten an Consolen, in heraldisch geformten Figuren oder Köpfen auf Schlusssteinen, Thiere gar nicht oder höchstens an ähnlich verborgenen Stellen vor. Vegetabilische Formen finden sich nur an den Kapitälen oder zuweilen in der Höhlung eines Gesimses, niemals dicht gedrängt, sondern als einzelne Blätter in lichten Reihen oder leicht verschlungen. Dies Laubwerk hat auch nicht mehr die conventionelle, unverständliche Form, wie im romanischen Styl, man erkennt leicht, dass der Meister bestimmte einheimische Pflanzen im Sinne gehabt hat; aber er geht auch nicht auf eine Nachahmung der Natur aus, welche mit der architektonischen Strenge contrastiren würde, sondern unterwirft sie geometrischer Regelmässigkeit und passt sie dem architektonischen Zwecke des Gliedes an. Ausserdem kommt nur Maasswerk vor, eine künstliche, scheinbar verwickelte, aber doch nach geometrischen Gesetzen construirte Linienverschlingung, und auch dies wurde nicht willkürlich angebracht, sondern nur da, wo es sich aus dem Constructiven von selbst ergab, in den Fensterfüllungen, an Brüstungen der Gallerien, oder auf Wandfeldern, die aber jenen Theilen symmetrisch entsprachen und also auch eine bauliche Beziehung hatten.

Diese Mässigkeit in der Ornamentation war nicht etwa das Werk einer klugen Zurückhaltung oder eines

nüchternen Sinnes, sondern ein unmittelbares Ergebniss des Constructionsprincipes. Der ganze Bau ging so vollständig aus diesem Princip hervor, er bildete so sehr einen in sich zusammenhängenden Organismus, dass er keine fremdartigen Anfügungen duldete, sondern das Ornament, dessen er bedurfte, selbst erzeugte, und den ganzen Raum erfüllte. Die constructiven Glieder waren ohnehin so belebt und so bedeutsam, dass sie die Stelle des Ornaments vertraten. Die Schwingungen der Bögen und Gurten, die feine Gliederung der Pfeiler beschäftigten das Auge vollauf und erinnerten so sehr an das freie Leben der Natur und an vegetabilische Formen, dass der Vergleich mit wirklichen Naturbildungen nur nachtheilig wirken und die Stimmung, welche sie hervorbrachten, stören konnte.

Allein diese Sparsamkeit bezog sich nur auf plastische Ornamentation, nicht auf den Farbenschmuck. Auch hier war zwar eine Aenderung eingetreten. Die grossen Darstellungen heiliger Gegenstände, mit welchen die Mauern der romanischen Kirchen ausgestattet zu sein pflegten, kamen hier nicht mehr vor, weil die Wandflächen, auf denen sie stehen konnten, verschwunden waren, aber die Farbe wurde nicht verschmäht, sie wurde, wie einst in der griechischen Kunst, angewendet, um die Wirkung der Gliederung zu verstärken. Man gab daher den einzelnen Diensten der Gewölbgurten verschiedene, nach Maassgabe ihrer Stellung wechselnde oder symmetrisch wiederholte Färbung, bald einfach, bald mit einem leichten Muster, wodurch es denn dem Auge leichter wurde die einzelnen Glieder von den benachbarten zu sondern, und ihre Beziehung zu entfernteren wahrzunehmen. Die Farben, wie wir an den erhaltenen Spuren

sehen, waren meist dunkel und kräftig, an den Stellen reicheren Schmucks, namentlich an den Kapitälen, mit Vergoldung untermischt, gewiss aber mit einer feinen Berücksichtigung der Tinten so gewählt und zusammengestellt, dass sie einen harmonischen Eindruck hervorbrachten. Die moderne Bildung hat uns an eine scharfe Sonderung des Gebiets der plastischen Form von dem der Farben gewöhnt und erschwert uns die Vorstellung von der architektonischen Wirkung solcher Polychromie; das Mittelalter liebte die Farben und konnte Stärkeres ertragen. Indessen dürfen wir uns auch von einzelnen Versuchen der Wiederherstellung dieses Farbenschmucks nicht allzusehr leiten lassen und müssen erwägen, dass der Eindruck des Bunten und Unharmonischen, den sie uns leicht machen, verschwinden muss, wenn diese Vielfarbigkeit durchgeführt ist und den ganzen Raum gleichmässig erfüllt. Jedenfalls aber lässt sich nicht verkennen, dass diese verschiedenartige Färbung der Architektur vortheilhafter war, als ein einfarbiger Anstrich, der die Bedeutung der einzelnen Glieder nothwendig abschwächt.

Mit dieser Färbung der Wände standen denn auch die Glasgemälde der Fenster in nothwendiger Verbindung. Man könnte geneigt sein, sie schon aus der Gewohnheit heiliger Darstellungen in der Kirche zu erklären; denn in der That gaben im gothischen Bau die Fenster die einzigen Flächen, die solche aufnehmen konnten. Indessen entstanden sie doch nicht aus diesem Bedürfnisse; schon die alte Kirche liebte mehrfarbige Fenster und im späteren romanischen Style begann, sobald man grössere Fenster anlegte, neben den Wandgemälden die eigentliche Glasmalerei. Diese ging vielmehr aus dem architektonischen Gefühle hervor.

Es kam nicht darauf an, wie man oft gesagt hat, den Kirchen ein ehrwürdiges, geheimnissvolles Dunkel zu geben, denn der gothische Styl liebte das Luftige und Helle, wohl aber brauchte man ein ruhiges und mildes Licht, das nicht, indem es einzelne Theile grell beleuchtet, andere in tiefe Schatten setzt, und dadurch störende, bei dem Wechsel der Tage unberechenbare Contraste hervorbringt. Dies Bedürfniss wurde jetzt dringender als je, weil die Fenster grösser wurden und die feine Gliederung mit ihren tiefen Höhlungen durch allzuhelle Lichter völlig entstellt worden wäre; die gebrochenen Linien und weichen Uebergänge forderten auch ein gebrochenes weiches Licht. Gefärbtes Glas gewährte dieses nicht, da die bunten Flecke, welche es auf die beleuchteten Stellen wirft, eine noch unruhigere Wirkung hervorbringen; es bedurfte daher einer Zusammensetzung aus vielen kleinen Stücken, in der keine einzelne Farbe soweit vorherrschte, dass sie einen farbigen Schein gab*), also reicher Muster oder figürlicher Darstellungen. Für solche eignete sich aber auch die Eintheilung der Fenster vortrefflich, indem sie parallele Flächen für gleichberechtigte oder zu vergleichende Gestalten, und grössere und kleinere Räume für erklärende, mehr oder minder wichtige Beziehungen enthielt, und mithin ein Schema für einen symbolischen Bildercyklus darbot, das dem geübten Sinne des Mittelalters sofort verständlich war. Aber sogar für diese figürliche Ausstattung der Fenster war auch noch ein architektonischer Grund vorhanden. Der lebende, das Ganze durchdringende Organismus duldete keine leeren Stellen, auch die Lichtöffnungen mussten daher ausgefüllt

*) Einiges Nähere über diese Beschaffenheit der alten Glasgemälde folgt im 6. Kap. dieses Buchs.

werden, und zwar in einer ihrer Stellung im Gebäude entsprechenden Weise. Sie erschienen hier aber als Theile des Fensters, und zwar als lichter Gegensatz gegen das dunkle Maasswerk. Als solcher mussten sie daher auch behandelt werden, und wie nun das Maasswerk die heiterste, lichteste Gliederung des ganzen Werkes war, gleichsam ein Spiel, das die Construction nach vollendeter ernster Arbeit hier im Sonnenscheine sich erlaubte, so musste auch die Ausstattung der Lichtöffnungen heiter spielen, in ihrem Elemente, in der Farbe, soweit gehen, wie jenes in der Form, in ihrer Naturbeziehung es soweit überbieten, wie das Licht die Materie. Wenn daher jenes plastisch im Steine pflanzenähnliche Formen hervorzauberte, mussten hier menschliche Gestalten, wenn jenes unbestimmt blieb, hier bestimmte heilige Gegenstände sich zeigen.

Wir erkennen hierdurch auch die wechselseitige Beziehung zwischen den Glasgemälden und dem Farbenschmuck der Wandgliederung. Die kräftigen Farben, das glänzende Gold der Pfeiler und Kapitäle verlieren den Schein des Grellen neben den leuchtenden Farben des Glasgemäldes, und dieses bedarf wieder solcher Vermittelung, um nicht willkürlich und fremd neben weissen Wänden zu stehen. Der Maassstab wird ein andrer, wenn das ganze Gebäude farbig erscheint. Die Polychromie des Baues erforderte also die Glasmalerei der Fenster; ebenso aber auch umgekehrt diese jene. Was sich oben spielend zeigte, musste unten im ernsten Bau begründet sein; auch die Pfeiler mussten daher neben dem plastischen Elemente des Maasswerks das Farbenelement der Glasgemälde enthalten, damit jener feine und richtige

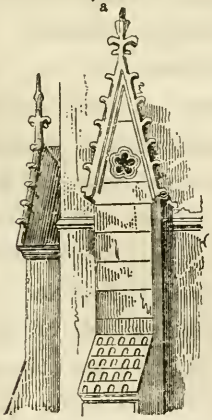
Gegensatz, der sich dort entwickelte und zum Abschlus kam, den ganzen Organismus durchdringe.

Im Aeussern ist die Verschiedenheit der gothischen von der romanischen Kirche noch viel auffallender als im Innern. Während diese sich sofort als ein einiges Ganzes darstellte, wenn auch aus Schiffen verschiedener Höhe bestehend, finden wir hier den Kern des Gebäudes von emporragenden Spitzen umgeben, das Dach von Bögen überspannt, die Mauer nicht in einer Flucht, sondern vor und zurücktretend, mit einem Worte eine Mannigfaltigkeit einzelner Theile, die eine klare Uebersicht des Ganzen erschwert.

Dennoch herrscht hier grade die Zwekmässigkeit vor, und die ganze phantastische Erscheinung ist im Wesentlichen nur eine Consequenz des neuen Constructionsystems. Namentlich entspricht die Bildung der Strebepfeiler, die als die auffallendsten Theile unsere Betrachtung zunächst in Anspruch nehmen, ganz ihrer technischen Bestimmung. Sie treten als länglich viereckige Mauermassen über die Linie der Fensterwand an den Stellen, wo im Inneren die Gewölbträger zwischen den Fenstern angebracht sind, hervor, steigen wie die Wand selbst in senkrechten Flächen aufwärts, erheben sich dann oberhalb des Dachgesimses anfangs noch senkrecht, bilden hier den Ausgangspunkt der zum Oberschiffe aufsteigenden Strebebögen und nehmen endlich die pyramidale Gestalt einer Spitzsäule mit vier oder acht Seiten an. Alles dieses erklärt sich völlig aus ihrer Bestimmung, als Widerlagen gegen den Seitendruck der Gewölbe zu dienen. Daher übernehmen sie gleichsam die

Stärke, welche der jetzt als blosse Füllung behandelten Fensterwand entzogen ist; daher bedürfen sie auch eines oberen über diese Wand hinaufragenden Theils, welcher als senkrecht wirkende Last das Gewicht des Pfeilers und mithin seine Widerstandskraft gegen den Seitenschub der Gewölbe vermehrt. In diesen oberen Theilen war die grosse Breite, deren der untere bedurfte, nicht nöthig, weil hier kein Seitendruck zu bewältigen und der senkrechte Druck auf den Kernpunkt des Pfeilers auch durch die pyramidalische Spitze genügend bewirkt wurde, und aus demselben Grunde wurde der Uebergang von jenem unteren breiten zu diesem oberen spitzen Theile nicht durch eine fortlaufende Abschrägung, sondern durch stufenweises Abnehmen der Masse bewirkt.

Der Strebepfeiler hat also mit den Tragepfeilern des Innern die Eigenschaft verticalen Aufstrebens gemein, allein während diese sich zum Bogen entfalteten und daher der Biegsamkeit desselben verwandte, weiche Formen annehmen mussten, stieg jener in starrer unbeugsamer Haltung empor, und zeigte, dem Gesetze des Aeusseren gemäss, gradlinige, nicht durch Höhlungen unterbrochene Umrisse.



Zur weiteren Ausbildung der Pfeilerform gehörte zunächst die Bekrönung oder der Abschluss der einzelnen Absätze des Pfeilers. Anfangs gab man ihnen ein förmliches nach beiden Seiten abfallendes Giebeldach (a) oder auch eine Spitzsäule (b), unter welcher man die Masse des Pfeilers aushöhlte und so einen von kleinen Säulen gestützten, zur

Aufnahme einer Statue geeigneten Raum, einen Baldachin, erhielt. Später verwarf man beide Formen und ersetzte sie durch eine einfache Schräge, die nach der Frontseite des Pfeilers, also in derselben Richtung wie die Dächer, abfiel, und welche man den Wasserschlag (c) nannte, weil sie allerdings den schnellen Ablauf des Regenwassers beförderte. Dies war in der That die richtigste und ausdrucksvollste Form, weil die schräge Linie sich als die Diagonale und mithin als die Vermittelung des verticalen Aufsteigens und des horizontalen Abschnittes, der demselben auf dieser Stelle ein Ende machte, ankündigte.

An den Stellen, wo der Wasserschlag nichts als einen Absatz des Pfeilers bezeichnet, ist er bloss auf der Frontseite desselben angebracht. Allein der Pfeiler war, obgleich vortretend, doch nur ein nothwendiger und integrirender Theil der gesammten Aussenwand, und die zwischen den Pfeilern gelegenen Fensterwände, obgleich im Wesentlichen blosse Füllungen, behielten die Functionen einer Wand, so weit sie ihnen nicht von den Pfeilern abgenommen war; beide bildeten, obgleich nicht in einer Flucht liegend, ein zusammenhängendes Ganzes. Daher liefen die Gesimse der Fensterwand auch um alle drei freien Seiten des Strebepfeilers herum und umfassten sie mit. Die Gliederung der Wand bestand meistens in einem mässig vortretenden Basament, dann in dem von da bis zur Fensterbank, und endlich in dem das Fenster umfassenden, bis zum Dache aufsteigenden Theile. Alle diese Abschnitte wurden durch Ge-

simse bezeichnet, das Fussgesimse, das s. g. Kaffgesimse und das Dachgesimse, welche sämmtlich um Wände und Pfeiler herumliefen, daher an beiden gleichgestaltet sein mussten und nun sämmtlich die schräge Linie des Wasserschlages erhielten. Alle Gesimse des gothischen Baues bestehen daher aus einer solchen ein wenig über die Mauerfläche vorstehenden Schräge, welche unten mit einem im rechten Winkel angelegten Plättchen*) abgeschnitten ist, und sich dann mit einer tiefen Hohlkehle an die untere Wand anlegt. Diese Kehle ist unterhalb durch eine Art Rundstab, der gewöhnlich auch eine schräge Richtung hat, und am Dachgesimse auch wohl noch durch einen schmalen, mit einzelnen Blätterbüscheln verzierten Fries begränzt.

Diese Gesimsbildung ist ebenso zweckmässig und einfach als charakteristisch, und in ihrer Verschiedenheit von der Antike bemerkenswerth. Die starke rechtwinklige Ausladung, die kräftigen Wülste, Wellen und Bänder des römischen, die vollen, plastischen Ornamente des romanischen Baues sind verschwunden, eine günstige Gelegenheit, Reichthum und Geschmack zu entwickeln, ist ohne Weiteres aufgegeben. An die Stelle des Horizontalen tritt die Schräge, an die der Auflagerung die Anstemmung, an die des Convexen die Höhlung, die aber mit ihrer elastischen Einziehung die Ausladung des Wasserschlages sehr lebendig vorbereitet. Man sieht, mit

*) Die Regel für die Bildung des Wasserschlages ist, dass er als die Diagonale des Quadrates des von ihm gekrönten Mauerstücks eine Neigung von 45 Grad gegen den Boden hat. Das Plättchen bezeichnet dann einen gleichen Winkel in umgekehrter Lage und bildet daher mit jener Schräge einen rechten Winkel.

welcher Consequenz der Gedanke der Verticalbildung festgehalten ist und alle Theile bis ins Kleinste durchdringt.

Auch die Form der Spitzsäule, welche den Strebepfeiler krönt, kommt nicht bloss hier, sondern auch an allen andern Stellen vor, wo ein Spitzbogen eines Seitenhalters bedurfte. Die alten Meister, welche sie als einen Hauptgegenstand ihrer Sorgfalt betrachteten, nannten sie in Deutschland mit einem fremdklingenden Worte unbekannten Ursprungs: die Fiale*), und unterschieden daran den Riesen**), die pyramidalische Spitze, und den Leib, den darunter gelegenen viereckigen Theil. Der Leib der Fiale wurde nun auf mancherlei Weise verziert; entweder, wie schon erwähnt, durch Aushöhlung zu einem Heiligenhäuschen, oder durch eine blosse viereckige Vertiefung, oder endlich durch ein blindes Maasswerk, welches, der senkrechten Haltung entsprechend, die Bildung von Fensterpfosten mit Spitzbögen und Rosen nachahmte, und so die im obern Theile des Strebepfeilers rascher folgenden Absätze wie verschiedene Stockwerke erscheinen liess. Der Uebergang in die Pyramide selbst wurde dann häufig durch kleinere, den Kern des Pfeilers umgebende Spitzen vorbereitet; entweder so, dass man den fensterähnlichen Spitzbogen des Maasswerks Spitzgiebel mit kleinen Fialen gab; oder kräftiger, indem man den Körper des Pfeilers kreuzförmig machte und die grosse Fiale zwischen vier kleinen, auf den Kreuzarmen errich-

*) Die Engländer nennen sie: Pinnacle von dem lateinischen Pinnaculum, Spitze oder Giebel, hergeleitet. Ein altfranzösischer Ausdruck ist unbekannt.

**) Nicht grade in Vergleichung mit einem Giganten, sondern durch Herleitung aus dem gemeinsamen alten Stammworte: Risen, Reisen, sich bewegen oder erheben, das im Englischen noch erhalten ist.

teten, aufsteigen liess; oder endlich so, dass man der Spitzsäule selbst achteckige Form gab und in die dadurch frei werdenden Ecken wieder vier kleine Fialen stellte. So äusserte sich die aufwärts treibende Kraft, bis sie es zu ihrem letzten, bedeutendsten Erzeugniss brachte, gleichsam versuchend in manchen kleinen Schösslingen, und der Pfeiler zeigte dieselbe Theilbarkeit, die am ganzen Gebäude herrschte. Der Fialen*riese* erhielt im Verhältnisse zu seiner Grundfläche stets eine sehr bedeutende Höhe, oft das Sechs- oder Achtfache derselben; er hatte daher einen Neigungswinkel, der sich nicht sehr weit von der senkrechten Haltung des unteren Pfeilers entfernte und nur eben genügte, um dieses Aufsteigen zu beendigen. Auch die Ecken und die äusserste Spitze dieser Pyramide wurden dann noch mit einer leichten Verzierung bedacht. An jenen traten in mehreren Absätzen kleine *Knollen* oder Kügelchen*) hervor, häufig wie Blätterbüschel gestaltet, deren Stengel sich der Schräge anfügen, und oben mit einem knospenartig vollen

Blatte abbogen Auf der Spitze aber sprosste aus einem kranzartigen Gesimse auf senkrechtem Stiele eine

*) In der Kunstsprache unserer Werkmeister mit einem altdeutschen, jetzt bei uns verlorenen, in das Französische übergegangenen Worte: *Bossen*, d. h. Kugeln, sonst auch wohl: *Krabben* oder *Krappen*, vielleicht mit einer Tonmalerei der hinaufschleichenden Form, genannt. Englisch: crocket und französisch: crochet, Häkchen.

kreuzförmig sich öffnende Blume*) hervor. So erschien denn jene aufsteigende Kraft durch die Leistung des Nöthigen noch nicht erschöpft, sie brachte auf dem kräftigen Stamme noch leichte Blüthen und gab dem Ernste einen anmuthigen Schluss; es ist eine ähnliche Aeusserung der Kraftfülle, wie in dem Fenstermaasswerk die inneren Spitzen der Pässe. Diese Blumenzierde wurde übrigens ebenso wie an den Fialen auch an andern schrägen Ecken, mithin an denen der Dächer oder an den frei emporstehenden Spitzgiebeln, von denen noch weiter die Rede sein wird, angebracht und gehörte hier, während der Blüthezeit des Styls, zu den nothwenigen Erfordernissen.

Die Strebebögen entspringen aus dem Pfeiler etwas über dem Dachgesimse der Seitenschiffe und legen sich an die Strebepfeiler des Oberschiffes in der Gegend des Gewölbanfanges oder etwas höher an. Sie haben gewöhnlich eine eben so steile Haltung wie die inneren Spitzbögen und sind unterwärts nach Art der inneren Gurtungen mit herzförmigen Rundstäben gegliedert.

Natürlich durften sie aber, um dem oberen Strebepfeiler hinlänglichen Widerstand zu leisten, nicht aus einer blossen Gurtung bestehen, sondern enthielten oberhalb des eigentlichen Bogens noch ein Mauerstück, das, um nicht zu belastend zu sein, durchbrochen und in Maasswerk zu einer Reihe von aufrechtstehenden Spitzbögen (wie am Dome zu Amiens) oder zu fortlaufenden Rosetten oder Pässen (wie am Dome zu Köln) ausgearbeitet war, und sich mit einer mehr oder minder kräftig gegliederten Bedachung in

*) Im Englischen: Finial.

schräger Linie an den Strebepfeiler des Oberschiffes in der Nähe des Dachgesimses anlegte. Ueberall, wo eine mittlere Reihe von Tragpfeilern zwischen dem Mittelschiff und den Aussenmauern steht, mithin bei fünfschiffigen Kirchen und bei dem Kapellenkranze der Chöre, giebt es zwischen den Strebepfeilern an der Aussenwand und denen des Oberschiffes noch eine dritte, mittlere Reihe von Pfeilern, wodurch denn eine zwiefache Reihe von Strebebögen bedingt ist. Diese mittleren Strebepfeiler mussten aber, schon weil die von ihnen ausgehenden Bögen höher hinaufreichten, selbst höher gebildet werden als die unteren und standen daher, da sie auf Tragpfeilern von gleicher Höhe ruhten, mit einem grösseren Stücke frei in der Luft. Man hielt es daher in diesem Falle häufig zu grösserer Sicherung für rathsam, von Pfeiler zu Pfeiler nicht einen, sondern zwei Strebebögen übereinander anzubringen, um so den Druck zu theilen. Es entstand daher hier ein sehr reiches und complicirtes System zunehmender Steigerung in senkrechten Pfeilern und schrägen stemmenden Linien. Endlich stiegen dann die Strebepfeiler des Oberschiffes mit ihren Fialen noch über den Dachrand hinaus, an welchem man gewöhnlich als Zierde und zum Zwecke des Umganges eine offene Gallerie, meistens von fortlaufenden Pässen, anbrachte. Dahinter erhob sich dann das gewaltige Dach des Oberschiffes und zwar in einem ungewöhnlich steilen Winkel. Dieses Ansteigen war weder eine Folge der Gewölbe, da ihre Scheitellinie nicht über das Gesimse hinausreichte, noch, wie man gemeint hat, des nördlichen Klima's, da die flacheren Dächer des romanischen Styls demselben genügt hatten; auch behielt die gothische Architektur in England diese flachen Dächer ohne Nachtheil bei. Nur

eine ästhetische Consequenz konnte daher die alten Meister zu diesem grösseren Aufwande bewegen; sie erachteten es für nöthig, dass das aufstrebende Princip sich auf dieser höchsten Stelle noch recht entschieden und mächtig ausspreche. Sehr bemerkenswerth ist es dabei, dass sie den Neigungswinkel nach keiner der anderen, in den unteren Theilen vorkommenden, schrägen Linien bestimmten; er ist fast immer steiler als der der unteren Dächer oder der Bedachung der Strebebögen*). Dies zeigt, dass man keinesweges beabsichtigte, das Ganze als eine Pyramide im eigentlichen Sinne des Wortes auch nur andeutungsweise zu geben, dass man vielmehr bewusster Weise dafür sorgte, dass bei der gemeinsamen aufstrebenden Tendenz doch jeder Theil sein eigenes Gesetz, zum Unterschiede von den anderen habe. Das Mittelschiff, als der bedeutendste Theil, musste auch in kühner Strebung die Seitenschiffe und ihre Nebentheile überbieten, und vor Allem war diese grosse Dachmasse erforderlich, um im Hintergrunde der vielen Einzelheiten von Strebepfeilern, Bögen und Fenstern die innere, sie verbindende Einheit, den eigentlichen Körper des Gebäudes, kräftig zu repräsentiren.

Denn das war freilich die Wirkung des Verticalsystems, dass es das Ganze in lauter Einzelheiten auflöste. Betrachten wir eine der Stellen, wo die äusseren Streben am vollständigsten sichtbar sind, also etwa die Seitenschiffe, so sehen wir die gewaltigen Strebepfeiler und zwischen ihnen die schlanken Fensterwände mit ihrer

*) Der Dom in Halberstadt macht hier eine Ausnahme; die Dachschräge ist eine Fortsetzung der anstrebenden Bedachung der Bögen, dafür ist diese aber auch ungewöhnlich steil. Vgl. Lucanus, der Dom z. H. Taf. 3.

reichen Ausbildung, aber eine stätig fortlaufende Mauer, welche das Innere mit fester Linie umschliesst, fehlt überall; man kann kaum angeben, wo die Gränze liegt. Jene Räume, welche von zwei benachbarten Strebepfeilern und der dahinterliegenden Fensterwand auf drei Seiten umschlossen, auf der vierten aber offen sind, jene freistehenden Fialen und vereinzelten Bögen, die überall Lücken zwischen sich lassen, erscheinen wie ein Gerüst, welchem der äussere Abschluss und die Bedachung fehlen. Das Ganze ist zerklüftet, es zerfällt in einzelne Architekturen von schlanker, senkrechter Gestalt. Zwar bilden die an einzelnen Pfeilern auf gleicher Höhe eintretenden Absätze und noch mehr die Gesimse horizontale Linien, aber auch diese geben doch nur ein loses Band, weil sie entweder bloss an gewissen Stellen wiederkehren oder doch, indem sie sich um die Ecken der vor- und zurücktretenden Theile herumziehen, gebrochen sind. Noch schlimmer ist es am Chore, wo die Pfeiler nicht einmal in grader oder leicht verständlicher Linie aufgestellt sind, sondern in verschiedenen Winkeln divergirend, verschiedenen, zufällig verbundenen Baulichkeiten anzugehören scheinen. In den Organismen der Natur ist das Knochengerippe und der Zusammenhang der dienenden und ernährenden Theile im Innern verborgen, das Aeussere zeigt eine undurchbrochene Oberfläche; hier liegt dagegen dies Rippenwerk nackt vor Augen. Man sucht daher unwillkürlich, so wunderbar dieser Wald von Spitzen und diese Reihe kühn geschwungener Bögen ist, nach anderen Stellen, wo sich der Organismus gesammelt und vollendet zeigt.

Dadurch gewannen die Façaden an Bedeutung. Die Vorderseite der romanischen Kirche war, wenn auch reicher geschmückt als die Seitenmauern, dennoch den-

selben gleichartig, übertraf sie nur im Grade; hier unterscheidet sie sich wesentlich von ihnen. Die Façaden der Kreuzarme hatten nun gar in jenem Style nur eine höchst untergeordnete Stellung, sie waren nur eine Einleitung zu der Chornische und mussten dieser im Schmucke nachstehen. Jetzt, bei der grösseren Ausdehnung beider Theile, bestand diese enge Verbindung nicht, die Chornische hatte nicht mehr die bedeutungsvolle plastische Gestalt, das Kreuzschiff dagegen hatte an Breite gewonnen und trat mit seiner festen Giebelmauer zwischen den Strebesystemen des Langhauses und des Chors mächtig hervor. Es bildete daher gegen diese einen ähnlichen Gegensatz wie die vordere Façade und gab, in Verbindung mit ihr gedacht, dem Ganzen einen rhythmischen Wechsel des Aufgelösten und des Festen, des Bewegten und des Ruhigen. Auch erhielten jetzt die Kreuzseiten immer eigne Eingänge, was im romanischen Style nur ausnahmsweise geschah, indem man es schon wegen der Nähe des Chores vermied und die Seitenportale, wenn die Ausdehnung des Gebäudes solche erforderte, an beliebigen Stellen der Nebenschiffe, ohne Anspruch auf Symmetrie anlegte. Jetzt vertrug sich dies schwerer mit der Bildung der Seitenwände, auch war man zu systematisch, um nicht nach einer festen Regel zu suchen; man verlegte sie daher in die Kreuzseiten und erhöhte so die Bedeutung derselben und ihre Aehnlichkeit mit der vorderen Façade. Dadurch erlangte man auch den Gewinn, dass die Kreuzgestalt, welche durch die grössere Breite der Schiffe verdunkelt war, in einem anderen Sinne anschaulicher wurde. Früher war sie durch die Kreuzarme in ihrer Verbindung mit dem Chor, jetzt in ihrer Beziehung zu der Vorderseite ausgesprochen, früher durch

geschlossene Mauern, jetzt durch Eingänge, früher also, wenn man will, durch die Kirche, jetzt durch die herbeiströmende Gemeinde. Indessen waren die Façaden der Kreuzschiffe der vorderen keinesweges gleichgestellt, sondern hatten sehr viel geringere Bedeutung, namentlich dadurch, dass sie nicht, wie diese, mit Thürmen verbunden waren. Jenes romanische Centralsystem, nach welchem die Kreuzschiffe mit dem Chore sich um die mittlere Kuppel gruppirten, war jetzt nicht mehr anwendbar, da alle Schiffe sich zu breit ausdehnten, um eine zusammenhängende Gruppe zu bilden. Dem hoch ansteigenden Dache, das sich auf der Kreuzung mit scharfen Linien schnitt, sagten weder die flachen Kuppeln des romanischen Styls, noch hohe Thürme, die man zuweilen hier anbrachte, zu; beide erschienen zu lastend für die scharfe Schneide dieser Dächer. Man liess daher diesen Punkt entweder unverziert oder besetzte ihn nur mit einer kleinen Spitze, einem s. g. Dachreiter. Die Anbringung von Thürmen auf den äussersten Enden des Kreuzschiffes war ebensowenig rathsam, weil dadurch diesem Nebentheile der Kirche eine unverdiente Bedeutung, zum Schaden des Hauptschiffes, beigelegt sein würde *). Sie verschwanden daher hier gänzlich. Hieraus ergab sich denn die eigenthümliche Gestalt der Kreuzfaçaden, indem nun das schlanke Oberschiff mit seinem Giebel frei zwischen den niedrigen Seitenschiffen stand und der Strebebögen bedurfte, die hier aber nicht,

*) Anfangs schwankte man noch; an dem Dome zu Chartres und an dem zu Rheims sind an jeder Kreuzfaçade die Anlagen zu zwei starken Seitenthürmen zu erkennen, deren Ausführung man nachher aufgab. An St. Stephan in Wien sollen die später angebauten Thürme (von denen der eine bekanntlich vollendet ist) den Mangel der dem alten Bau fehlenden Kreuzschiffe ersetzen.

wie sonst, bloss ihren Rücken, sondern ihre ganze Breite zeigten. Diese Façade gab also einen Durchschnitt, einen Blick in das aufgedeckte Innere des Organismus. Auch die Linie des Daches zeigte sich hier am Giebel viel deutlicher, als hinter den Seitenschiffen, und man wurde durch seine abschüssige und fast gefahrdrohende Schräge auf das Bedürfniss einer senkrechten Beflügelung aufmerksam gemacht. Daher verstärkte man denn die Fialen neben dem Giebel bedeutend, gab ihnen die Gestalt kleiner Thürmchen, oder behandelte selbst die Strebepfeiler von unten auf schon als solche in runder oder eckiger Gestalt, legte auch wohl den Giebel selbst etwas zurück, so dass die Mauer unter ihm vortrat und die hohe Giebelwand besser stützte. Immer aber behielt der Anblick der offenen Strebebögen noch etwas Unfertiges und diese Façade, obgleich ruhiger als jene aufgelösten Wände, befriedigte noch nicht völlig, sondern wies noch auf einen letzten Abschluss hin, den die Vorderseite und zwar vorzüglich, wenn sie mit Doppelthürmen versehen war, gewährte.

Die Anordnung zweier Thürme an den Seiten des Mittelschiffes, die sich schon im romanischen Style bewährt hatte, war dem Systeme des gothischen Styles in noch viel höherem Grade angemessen, ja fast nothwendig. Denn während die Strebepfeiler und Strebebögen an beiden Seiten des Langhauses nur das Oberschiff im Gleichgewichte hielten, drängte der Chor mit seiner breiten Rundung auf das Kreuzschiff und durch dieses wieder auf das Langhaus nach der Vorderseite hin. Das ganze Gebäude streckte sich also nach vorn, es musste sich hier an ein absolut Höheres anlehnen; der vordere Giebel der diesem gewaltigen Drucke widerstehen sollte, bedurfte viel stärkerer Stützen als die anderen, innerhalb der fortlau-

laufenden Reihe liegenden Theile. Ein Thurmbau auf der Façade war daher bei grossen, kühnaufsteigenden Gebäuden auch constructiv nothwendig, und die Anlage zweier den Seitenschiffen entsprechenden Thürme hatte wenigstens entschiedene Vorzüge vor der Anlage eines einzelnen Thurmes. Sie war die Consequenz des ganzen Strebesystems, das überall von zwei Seiten her stützte; sie war endlich auch nützlich, um das offene Gerüst der constructiven Theile, das in den Strebebögen und Strebepfeilern der Seitenschiffe zu Tage lag, zu bedecken, es in Gemeinschaft mit den Kreuzschiffen gleichsam einzurahmen und so dem Charakter einer relativen Innerlichkeit, den es aussprach, sein Recht zu geben. Die Thürme schlossen sich hier gewissermassen der Reihe der Strebepfeiler an, fassten die aufstrebende Kraft, die sich bisher in immer erneuerter Production geäussert hatte, zusammen und trieben sie auf die höchste Spitze. Sie waren gleichsam die Summe der Fialen. Erst in ihnen und durch die mit ihnen verbundene Façade erhielt die fortgesetzte Bewegung, die sich in allen Formen des Gebäudes aussprach, einen wirklichen Abschluss, den Ruhepunkt, auf den die Kreuzfaçaden nur hinwiesen.

Gehen wir nun nach dieser allgemeinen Betrachtung der Façade zum Einzelnen über, so behielt der wichtigste Theil derselben, das Portal, im Wesentlichen dieselbe Anlage, wie im romanischen Style, nämlich schräg nach aussen sich erweiternde Seitenwände, eine diesen in ihrer Gliederung folgende Bogenbedeckung und dazwischen ein für Bildwerk geeignetes Feld; nur dass an die Stelle des runden Bogens der spitze, an die der vollen Säulen und Ecken leichtere Rundstäbe und Hohlkehlen traten. Allein in der Wirkung zeigt sich eine grosse Verschie-

denheit. Das romanische Portal hatte in der That eine seltene Schönheit, die der gothische Styl nicht leicht übertreffen oder auch nur erreichen konnte. Die kräftige Gliederung, die einfache, concentrische Schwingung der Kreisbögen, die reiche geheimnissvolle Ornamentik waren dieser Stelle vorzugsweise zusagend; während die zarte Gliederung und die weichen Uebergänge des neuen Styls, da sie an sich selbst einen decorativen Charakter hatten, nicht geeignet waren, einer selbstständigen Ornamentik als Gegensatz und Unterlage zu dienen. Die Verzierungen, welche dieser Styl erzeugte, der durchsichtige Blätterkranz der Kapitäle oder das scharfsinnige Spiel des Maasswerks reichten nicht aus, um diese wichtigste, nach Aussen gewendete Stelle kräftig und würdig zu schmücken; man war daher angewiesen, den Mangel der Architektur durch Plastik zu ersetzen, dem Portale durch freies, darstellendes Bildwerk, durch die menschliche Gestalt in heiligen Beziehungen die ihm zukommende Bedeutsamkeit zu verschaffen. Am romanischen Portale waren Statuen und Reliefs entbehrlich, hier war dieser plastische Schmuck die Hauptsache. Die Architektur wurde daher auch diesem Zwecke gemäss modificirt; man erweiterte die Höhlungen und verkleinerte die Rundstäbe, so dass jene als Nischen, diese als Einrahmung der grossen Statuen dienten, und liess statt der Kapitäle Baldachine in den Höhlungen eintreten, welche die Statuen deckten und nebenher den decorativen Zweck der Kapitäle erfüllten.

Indessen war dies Verfahren keinesweges willkürlich, sondern in jeder Beziehung wohlbegründet. Die Architektur bedarf selbst der Plastik, und da das Princip des gothischen Styls durch seine lebendige Consequenz sie aus den constructiven Theilen verdrängte, so musste es

naturgemäss auch eine Stelle erzeugen, wo sie zu ihrem Rechte kam; jenes Ausschliessen beruhte auf einer in vielen Beziehungen schönen Eigenthümlichkeit, die sich aber auch wieder an bestimmter Stelle als ein Mangel erwies, der nun durch die freie und ausgebildete Plastik ersetzt werden musste. Beide Künste dienten sich hier gegenseitig; indem die Arcadenform des Portals vermöge dieser plastischen Ausstattung den architektonischen Zweck, das gesteigerte und höher belebte Bild des Innern zu geben, erfüllte, gewährte sie andererseits bedeutungsvolle Räume für die Gruppirung und Zusammenstellung von Statuen und Reliefs zu einem grossen Ganzen, welche das Mittel zur Ausführung grosser plastischer Gedichte religiös symbolischen Inhalts wurden. Auf die Art und den Umfang dieser mächtigen Bildergruppen werde ich unten bei der Schilderung der plastischen Kunst zurückkommen, und begnüge mich hier bei ihrer architektonischen Wirkung stehen zu bleiben.

Eine Aenderung in der Anordnung trat dadurch ein, dass man die Thüröffnung jetzt meistens durch einen mittleren Pfosten theilte. Dies wurde nöthig, um dem sehr viel grösser gewordenen Bogenfelde eine Stütze zu geben; es diente aber auch für die malerische Haltung des Ganzen. Denn dieser Mittelpfosten gab nun eine geeignete Stelle, um die Statue einer Hauptperson, etwa der Jungfrau Maria oder des Schutzheiligen der Kirche, anzubringen, für welche dann die anderen Statuen an den Seitenwänden als begleitende Nebenfiguren erschienen. In der Anordnung der Seitenwände behielt man zwar den Gedanken der Abstufung bei, sie fiel aber bei dem Mangel an vollen, runden oder eckigen Gliedern bei Weitem nicht so kräftig aus. Der untere Theil des Portals be-

steht gewöhnlich aus einer glatten Einschrägung von der Höhe des der ganzen Kirche gemeinsamen Basaments, welche man, um sie den oberen Theilen einigermassen ähnlich zu verzieren, häufig mit Reliefs in der Einfassung von Vierpässen oder ähnlichen Figuren ausstattete. Aus dieser Einschrägung erwachsen dann, wie aus der achteckigen Basis des Tragepfeilers, polygone Sockel und zwar abwechselnd schwächere und stärkere. Jene tragen die Rundstäbe, welche als wohlgegliederte Gurte, meist ohne Kapitäl, bis zur Spitze des Bogens durchlaufen, tiefe Hohlkehlen zwischen sich bilden und so die Einschrägung des ganzen Portals stufenförmig abtheilen; auf den stärkeren Sockeln aber ruhen kleine meist mit Maasswerk verzierte Pfeiler, welche die Statuen vor jener Hohlkehle tragen. Ueber den Häuptern der letzten schweben dann Baldachine, in der Frühzeit des Styls wie Kapitäle mit reichem Blätterschmuck oder auch wohl wie kleine Mauerkronen, später mehr aus freibehandeltem Maasswerk gebildet, gleichsam aus Bögen, denen die vorderen Stützen abgeschnitten sind. Diese Baldachine sind zugleich das Fussgestell für das kleinere Bildwerk des Spitzbogens, das nun beginnt und dessen einzelne Figuren oder Gruppen immer wieder von solchen Baldachinen bekrönt und getragen sind. In der Spitze des Bogens stossen beide Reihen der Bildwerke mit den Baldachinen der obersten Figuren zusammen, wenn nicht, was oft geschieht*), eine freischwebende kleine Figur in grader Richtung, gleichsam ein bildnerischer Schlussstein der im Bogen aufgestellten Gestalten hier angebracht ist.

*) Z. B. am inneren Portale des Freiburger Münsters. Jene andre Form dagegen an dem zu Strasburg, am Dome zu Amiens und sonst.

Da sich über jeder Statue ein solcher Bogen von Gestalten erhebt, so laufen diese Gestaltenreihen parallel und mit symmetrischer Beziehung ihrer Gruppen empor, wobei denn, da der innere Bogen kleiner ist als der benachbarte äussere, jener gewöhnlich eine Gruppe weniger erhält.

Unterwerfen wir dies gothische Portal einer rein architektonischen Kritik, so kann man nicht läugnen, dass es dem romanischen nachsteht; überlassen wir uns aber der malerischen Wirkung, so sind wir für diesen Verlust in andrer Weise entschädigt. An die Stelle jener würdigen, aber einfachen Erscheinung ist nun eine Welt von Gestalten getreten, und das reichste Spiel von Licht und Schatten auf den Körpern selbst und auf der weich geschwungenen Gliederung ihres Hintergrundes fesselt das Auge und beschäftigt den Sinn.

Die Façade der Kreuzschiffe erhielt meistens nur Ein Portal*), die vordere dagegen bei reicheren Kirchen drei**), welche dann durch die Strebepfeiler von einander getrennt wurden und mithin den drei Schiffen entsprachen***). Sehr häufig fand man aber diese mächtig vortretenden Pfeiler, zumal wenn sie zur Sicherung der Thürme ungewöhnlich stark gebildet werden mussten, zu plump und der Façade unangemessen. Man benutzte sie daher, um die Portale noch grösser und reicher zu

*) Der Dom zu Chartres und der zu Köln haben auch hier drei Portale.

**) Ausnahmsweise bei grösseren Kirchen, z. B. bei der Lorenzkirche in Nürnberg und sehr häufig bei kleineren oder einfacheren Gebäuden kommt auch hier nur Ein Portal vor.

***) Am Dom zu Chartres führen ausnahmsweise alle drei Portale in das Mittelschiff, während die Thurmmauer undurchbrochen von unten beginnt.

machen, indem man die Gliederung derselben bis an den äusseren Rand fortsetzte, sie also über die Mauer weit hinausreichen liess, wie eine Art Vorhalle. Wenn dies an allen drei Portalen geschah, so gab man auch diesen Strebepfeilern dieselbe Horizontaltheilung wie den senkrechten Wänden der Portale, versah sie wie diese mit Statuen und erhielt dadurch einen Zusammenhang des Ganzen und eine fortgeführte Statuenreihe. Indessen durften die Bögen, welche nun hier ausserhalb der Mauer frei emporragten, nicht ohne einen Abschluss bleiben; jeder von ihnen wurde daher durch einen hoch hinaufreichenden Spitzgiebel bedeckt, welchem die Fialen des ersten Pfeilerabsatzes als senkrechte Beflügelung dienten und der gewöhnlich auf seiner Schräge mit Blattwerk und auf der Spitze mit einer Kreuzblume versehen wurde.

Bei der weiteren Ausstattung der Façade kam es darauf an, neben dem verticalen Element, das hier durch die an der Wand aufsteigenden Strebepfeiler, durch den gewaltigen Giebel des Oberschiffs und endlich durch die Thürme überwiegend vorherrschte, auch das Horizontale geltend zu machen, was grade hier um so nöthiger war, da an dieser Stelle die Einheit des Ganzen, im Gegensatz gegen die Zerklüftung der Seitenwände, ausgedrückt sein musste. Daher gab man der Façade anscheinend mehrere Stockwerke, welche theils durch die Fenster, theils durch Gallerien gebildet wurden, die, den Triforien des Inneren ähnlich, sich über die gesammte Mauerbreite aller drei Schiffe fortzogen und sich an die Strebepfeiler, wie jene an die Tragepfeiler anschlossen.

Eine Schwierigkeit erregte hiebei die Ausgleichung der Fenster des Mittelschiffes und der Seitenschiffe. Denn,

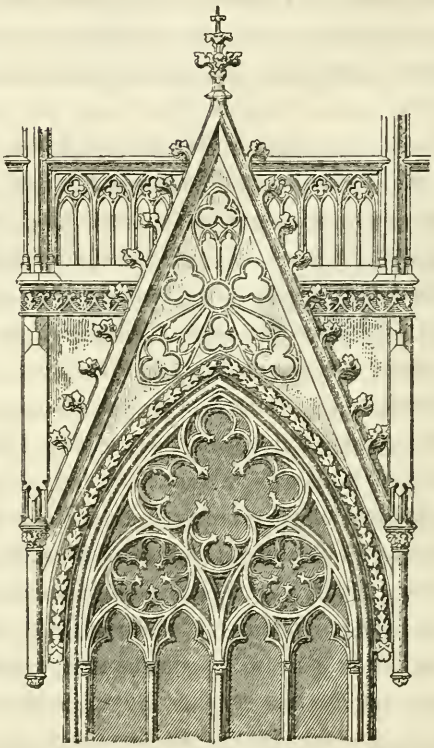
wenn man ihnen ein gleiches Verhältniss der Höhe und Breite gab, so wurde das Mittelfenster, weil sehr viel breiter, auch sehr viel höher, sie bildeten also verschiedenartige Stockwerke und die niedrigeren Gesimse der Seitenschiffe durschnitten das höhere Stockwerk des Mittelschiffes *).

Man suchte sich daher dadurch zu helfen, dass man entweder die Seitenfenster schlanker bildete, oder den Raum über diesen niedrigeren Fenstern durch irgend eine Anordnung bis zur Höhe des gemeinsamen Gesimses ausfüllte, oder endlich im Mittelschiffe ein kreisrundes Fenster, eine s. g. Rose anbrachte, welches, weil es eine geringere Höhe als der Spitzbogen erforderte, ungeachtet grösserer Breite die Höhenlinie der Seitenfenster einhalten konnte. Man umgab dann den Kreis des Fensters mit einer quadraten Einfassung, welche auch insofern einen günstigen Eindruck hervorbrachte, als sie die horizontale Richtung der verticalen gleichsetzte und sie mithin anschaulicher machte. Endlich gewährten diese Rosen aber auch einen prachtvollen Schmuck. Denn während man sie im romanischen Style nur mit säulenartigen Speichen versehen hatte, welche wegen der sie verbindenden Rundbögen nur in geringer Zahl vorkommen konnten, hatte man jetzt durch die Fügsamkeit des Spitzbogens und des Maasswerks ein Mittel, eine reiche, strahlenartig vom Mittelpunkte ausströmende Gliederung darin anzubringen.

Da die Façaden der geschmückteste Theil des Ganzen waren, so findet sich hier alles Decorative, dessen das Aeussere des gothischen Baues fähig war, vereint, und wir können es an dieser Stelle betrachten. Da-

*) So am Dome in Chartres und an dem zu York.

hin gehören vor Allem die Spitzgiebel*). Sie sind kein willkürliches Ornament, sondern haben überall, wo Spitz-



bögen im Aeussern eine so starke Gliederung erhielten, dass sie über die Mauerfläche heraustraten, oft eine bauliche,

*) Die alten Meister z. B. Mathaeus Roriczer (vgl. das Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit, herausgegeben von Reichensperger Trier 1845) nennen die Spitzgiebel: Wimperge d. i. Wind-Berge, Wind-Schutz, in welchem Sinne dies Wort schon bei den Dichtern des 13. Jahrh. zur Bezeichnung von Zinnen und Giebeln vorkommt. Vgl. Leo über altdeutsche Burgen in Raumers historischem Taschenbuch 1837. S. 167 und Ziemann mittelhochdeutsches Wörterbuch.

und immer eine ästhetische Nothwendigkeit. Denn der Bogen, als eine weiche, innerliche Form, bedurfte einer ihm entsprechenden und mithin steilen Bedachung. Diese aber erheischte wegen ihrer Schräge einen äusseren Halt, der ihr daher auch immer und zwar nach dem im ganzen Bau durchgeführten Systeme durch eine senkrechte Beflügelung d. h. durch zwei darin angebrachte Fialen gegeben wurde. Spitzgiebel und Fialen gehören nach der Vorstellung der alten Meister nothwendig zusammen und diese zierlichen Theile, in welchen der Grundgedanke des ganzen Baues im Auszuge und höchst anschaulich ausgesprochen ist, wurden eine beliebte und mit höchstem Fleisse bearbeitete Aufgabe ihrer Kunst. Daher brachte man Spitzgiebel überall an, wo es darauf ankam, das aufstrebende Element in höchster Kraft zu zeigen, wie am Chore, wo vermöge der polygonen Form desselben lauter einzelne schmale, senkrechte Wände dastanden, welche jede für sich einen Abschluss forderten, am Oberschiffe des Langhauses, wo die horizontale Linie des Dachsimses gebrochen werden musste, endlich an der Façade, wo das Aufsteigen der Thürme vorzubereiten war. Dagegen blieben sie an den Fenstern der Seitenschiffe fort, weil hier durch die vortretenden Strebe pfeiler das Senkrechte schon stark betont und eine völlige Zerstörung des horizontalen Bandes nicht wünschenswerth war. Der Schmuck dieser Spitzgiebel besteht bei grösseren Portalen oft in Statuen, die auf Consolen unter Baldachinen stehen, bei anderen Theilen dagegen in Maasswerk, besonders häufig in einer radförmigen Gruppe von drei gestreckten in die Ecken des Dreiecks hineinragenden Pässen.

Bei grösseren Giebeln, namentlich an den Kreuzfaçaden oder an den Thurmfenstern, bildete man dieses Maasswerk auch wohl so, dass es in freier Steingliederung, wie eine Art reich gestalteter Vergitterung, vor der Mauer stand. Dies gab denn ein Mittel, den Schmuck der Façade im höchten Maasse zu steigern, indem man die leeren Stellen, die besonders neben den Fenstern entstanden, mit freistehenden, schlanken, durch Spitzbögen verbundenen Stäben besetzte, die Winkel mit Rosetten oder andern Pässen ausfüllte, dadurch die Gliederung der verschiedenen Stockwerke verschmolz und so endlich über die ganze Façade ein Netz von Maasswerk zog. Da man auf diese Weise in der Bildung horizontaler Abschnitte zwischen verticalen Gliedern geübt war, so vermied man nun auch wohl die Spitze des Giebels zwischen den Thürmen, indem man sie durch eine solche horizontal abschliessende Gliederung verdeckte. Bei der gesammten Anordnung dieses kühnen Schmucks der Façade hatte natürlich die Phantasie den freiesten Spielraum, indessen behielt man doch immer die Gesetze der Construction im Auge, und beobachtete die Regel, dass die unteren Theile einfacher oder doch kräftiger, die oberen schlanker und luftiger gebildet wurden, damit auch hier das Leichte aus dem Starken aufwachse und der untenstehende Beschauer auch noch in grösster Höhe verständliche Formen sehe.

Aus der Natur entlehnter Schmuck kommt auch im Aeusseren nur sehr sparsam vor; Laubwerk, und zwar sehr architektonisch gehaltenes, nur auf den Gräten der Fialen und Spitzgiebel, Thiere nur als Dachrinnen, wo sie denn in phantastischer Gestalt und Grösse aus den Ecken oder von den Pfeilern weit heraus ragen,

um das Regenwasser von den Mauern entfernt aus ihrem geöffneten Rachen zu speien. Menschliche Gestalten sind zwar nicht bloss an den Portalen, sondern auch in den Gallerien, in den Nischen der Strebepfeiler und an den Giebeln vielfach angebracht, aber stets als freies Bildwerk, nie mit irgend einem architektonischen Dienste belastet, durch Heiligenhäuschen oder Baldachine würdig bewahrt. So ist auch in der Ueberfülle des Reichthums alles klar und mit vollstem Bewusstsein geordnet.

Die letzte und nicht unwichtigste Aufgabe war dann die Gestaltung der Thürme, welche als die freiesten, jedes dienenden Zweckes enthobenen Theile reich verziert werden mussten, um die Herrlichkeit der Kirche Nahen und Entfernten zu verkünden. Im Allgemeinen waren die Regeln für ihre Ausbildung die der Fialen, nur dass sie hier in grösserem Maassstabe angewendet wurden. Daher gehörten zu einem vollständig entwickelten Thurme drei verschiedenartige Theile. Zunächst der untere, der Kirche anliegende, der nothwendig aus mehreren grossen, viereckigen Stockwerken bestand. Dann wieder ganz oben die pyramidale Spitze, für die aber ihrer Ausdehnung wegen weder die vierseitige Form, die zu grosse Flächen gab, noch die runde, welche dem viereckigen Unterbau zu wenig entsprach, sondern nothwendig eine mehrseitige, aber doch dem Viereck zusagende, mithin die achteckige Gestalt geboten war. Der mittlere Theil endlich war dann dazu bestimmt, den Uebergang zwischen den senkrechten Mauern des Vierecks und dem pyramidalen Achteck zu bewirken. Dies geschah in der einfachsten und edelsten Weise dadurch, dass man aus den Winkeln des viereckigen Unterbaues vier hohe Fialen empor führte und sie durch

eine Gallerie verband, zwischen ihnen aber den Körper des Thurmes auf achteckigem Grundrisse mit senkrechten Wänden aufsteigen liess. An der Gallerie, wo die Fialen nur durch einen schmalen Durchgang von dem inneren Baue getrennt sind, erscheint daher auch dieses Stockwerk noch viereckig, während oberhalb die verjüngten Theile der Fialen sich immer mehr ablösen und die schlanke Gestalt des Achtecks mit hohen fensterartigen Oeffnungen immer freier hervortritt, bis dann wieder eine Gallerie, nun mit acht Fialen versehen und von den acht Spitzgiebeln der Fenster durchschnitten, diesen Theil bekrönt. Aus diesem Kranze von Spitzen steigt endlich die Pyramide empor. Es war ein kühner aber ganz richtiger Gedanke, dass die oberen Theile, wie an Dicke, so auch an Consistenz der Mauern abnehmen mussten; daher wurden schon die grossen, ohnehin zur Verglasung nicht geeigneten, Oeffnungen des mittleren Stockwerks erweitert, so dass der untenstehende Beschauer das Tageslicht hindurch scheinen sah. Die obere Pyramide endlich, oder in technischer Sprache: der Helm, besteht ganz aus durchbrochenem Werk, etwa aus acht mächtigen Rippen, welche vom Boden bis zur Spitze aufsteigen, aus dazwischen gelegten, sie verbindenden horizontalen Stäben und aus reichen Rosetten, die in diese unregelmässigen Vierecke eingespannt sind, und in gewaltiger Dimension, dem Zuschauer am Fusse der Kirche kenntlich, das edle Formenspiel, das unten im engen Raume beschränkt ist, hier am hohen Himmel frei und würdig ausführen. Als letzte Sprösslinge trieb dann die innere Lebenskraft auch hier noch auf den schrägen Rippen die kospenartigen Blätter und auf der Spitze eine gewaltige Kreuzblume hervor.

Man kann diese Thurmbildung als eine nothwendige,

aus dem ganzen Systeme sich ergebende Consequenz betrachten; auch erkennen wir bei allen Thürmen mehr oder weniger, dass dieser Gedanke dabei zum Grunde gelegen. Allein zur vollen Ausführung gelangte er nur in seltenen Fällen, in grosser Dimension und mit reichem durchbrochenen Maasswerke des Helmes fast nur in Deutschland, in Frankreich seltener und nie so reich geschmückt und luftig durchbrochen, in England fast nie, indem hier die meisten Thürme an ihrem viereckigen Theile mit einer Gallerie und vier isolirten Eckfialen bekrönt und beendigt sind. Und selbst in Deuschland sind niemals beide Thürme in gleicher Vollendung zur Ausführung gelangt. Es ist dies eine Folge des gewaltigen Zeitaufwandes, den die gothische Kirche erforderte. Ein so grosses und zugleich so durchbildetes Werk zu beenden war nicht die Sache eines Menschenlebens, es nahm die Kräfte vieler Generationen in Anspruch und konnte bei den Unterbrechungen, welche äussere Schicksale in so langer Dauer nothwendig herbeiführten, nur im Laufe von Jahrhunderten beendet werden. Man begann dabei natürlich mit dem Nothwendigsten, mit den Theilen, welche dem Cultus dienten oder als Zugänge für diesen unentbehrlich waren; an die Thurmspitzen gelangte man zuletzt. Daher fielen sie, wenn sie überhaupt noch zur Ausführung kamen, den Händen späterer Meister zu und wurden von ihnen in dem mehr oder weniger veränderten Geschmack ihrer Zeiten behandelt.

Auch auf andere Theile hat diese lange Dauer des Baues Einfluss, und nicht leicht wird einer der grösseren Dome gefunden werden, an dem sich nicht der Lauf der Jahrhunderte ausgeprägt hätte. Selbst dann, wenn das Wesentliche des Gebäudes in ununterbrochener Folge voll-

endet war, versagte sich die Pietät späterer Geschlechter nicht, Kapellen oder andere Anbauten in ihrem veränderten Geschmacke anzufügen. Dies kann natürlich sehr entstellend werden, ist es aber, vermöge der Eigenthümlichkeit des Styls, weniger als man glauben sollte. Der gothische Bau bildet gar nicht eine absolute Einheit, an der nichts zugesetzt oder abgenommen werden könnte; er wächst von innen heraus, wie der Baum, der alljährlich neue Ringe treibt; jeder Zusatz ist ein neuer Beweis der Lebenskraft. Er besteht aus einzelnen Architekturen, die zwar ein gewisses Verhältniss zu einander haben, aber keinesweges alle gleich sein müssen, vielmehr theils wegen der Stelle, die sie einnehmen, theils auch nur um ihre relative Selbstständigkeit anzudeuten, eine gewisse Verschiedenheit, auch in der Behandlung, erfordern oder doch dulden. Daher macht es auch keinesweges immer einen nachtheiligen Eindruck, wenn wir die Spuren verschiedener Jahrhunderte an einem Gebäude wahrnehmen, sofern nur die Veränderung des Styls mit den verschiedenen Ansprüchen der Theile, zusammenfällt, an welchen sie vorkommt, wenn also z. B. Chor, Façade und Thurm, als die geschmückteren Theile etwas später erbaut sind und daher von der Einfachheit des übrigen Baues abweichen. Nur dann wird solche Mischung störend, wenn die späteren Theile ganz fremdartig, also etwa der Antike nachgebildet sind, nicht dann, wenn sie noch aus demselben Bildungsgesetze herstammen, das sich durch die Zeit des gothischen Baues bis an die äusserste Gränze des Verfalls, wenn auch mit verminderter Kraft und Frische, erhielt. Denn griechischer und gothischer Styl sind nicht bloss verschieden, sondern sie sind im Ganzen und im Einzelnen völlige Gegensätze; sie

gehen mit gleicher Consequenz nach entgegengesetzten Richtungen. Es scheint die geeignete Schlussbetrachtung für dieses Kapitel, uns die Eigenthümlichkeit des gothischen Styls durch jenen Gegensatz recht lebendig vor Augen zu stellen.

Der griechische Bau besteht aus horizontalen und mithin breitgelagerten Schichten, der gothische aus senkrechten und mithin schmalen Theilen. Dort sind die Gliederungen einfach, scharf unterschieden, leicht in bestimmte Theile zu zerlegen; hier verwickelt, von einer schwer zu entdeckenden Gesetzlichkeit; dort die Lichtmassen breit, die Schatten allmälig wachsend und verlaulaufend, hier beide in scharf betonten schmalen Streifen oft wechselnd. Das Runde kommt dort vorzugsweise als Ausladung (convex) hier als Höhlung (concav), das Eckige dort rechtwinklig, hier polygonartig in stumpfen oder spitzen Winkeln vor. Dort geht die Anordnung dem Auge entgegen, hier weicht sie zurück und zieht es ins Innere hinein. Dort herrscht im Ganzen die grade Zahl und die in zwei gleiche Seiten auseinanderfallende Symmetrie, hier die ungrade, welche eine Mitte zwischen die symmetrische Gleichheit einschiebt. Der griechische Styl erschöpft seine Schönheit im Aeussern und vernachlässigt das Innere, im gothischen Style ist dies der vollendetere Theil, und selbst das Aeussere trägt das Gepräge der Innerlichkeit. Dort ist jedes Einzelne bestimmt begränzt, hier ist das Bestreben darauf gerichtet, es sanft in ein Anderes aufzulösen und hinüberzuführen. Und wie im Einzelnen so ist auch im Ganzen der Tempel vermöge seiner Säulenhalle nach unabänderlicher Regel abgeschlossen und duldet keine Zusätze, während die gothische Kirche aus einzelnen Ab-

schnitten besteht, die immer vermehrt werden können. Jener giebt daher eine abgeschlossene Individualität, diese eine Welt von Einzelheiten. Jener ist objectiv und männlich, gleicht der vollbrachten That, während der gothische Styl subjectiv und weiblich ist, eine warme, aber unbestimmte Empfindung erweckt. Ein organisches Leben ist in Beiden, auch im griechischen Bau lässt die Bildung seiner Glieder ein Wachsen und Werden erkennen, aber es ist vorüber und liegt hinter ihm; im gothischen Bau ist es gegenwärtig und die Formen erscheinen, wie in der vegetabilischen Natur, noch werdend und unfertig. Daher hat der gothische Bau bei aller Pracht den Charakter des Bescheidenen und Demüthigen im christlichen Sinne des Wortes, während die griechische Form der naive und milde Ausdruck eines edeln, aber vollgenügenden Selbstgefühls ist.

Viertes Kapitel.

Abweichende Formen kirchlicher, u. nichtkirchliche Architektur.

Ich habe bisher die Architektur geschildert, wie sie sich an der Kirche, und zwar vorzugsweise an der grossen, reich ausgebildeten Kirche, an dem Dome zeigt. In der That genügt dies vollkommen zur Schilderung der ganzen Architektur, da alle minder bedeutenden oder nicht kirchlichen Bauten ihre Formen von jenen vornehmsten Gebäuden entlehnen. Indessen erfordert die Vollständigkeit doch noch eine Uebersicht der abweichenden oder abgeleiteten Bauformen und der verschiedenen Arten der Gebäude.

Auch hierbei zeigt sich die Einheit des ganzen Mittelalters; denn alles, was hier anzuführen ist, ist wieder beiden Stylen gemeinsam und nur nach dem Geiste des jedesmaligen Princips modificirt.

Bleiben wir zuerst bei kirchlichen Gebäuden stehen, so beruhen die Abweichungen von dem herrschenden Schema zum Theil auf localen Gewohnheiten, die aus der geistigen Eigenthümlichkeit des Volks, aus historischen Reminiscenzen oder aus der Beschaffenheit des

vorhandenen Materials hervorgingen, zum Theil aber auf der besonderen Bestimmung der Gebäude, wodurch sich z. B. Klosterkirchen von Pfarrkirchen und unter jenen wieder die der verschiedenen Orden von einander unterscheiden. Endlich aber gehen sie auch aus freier Wahl, aus der Neigung zu ungewöhnlichen Structuren oder aus architektonischen Versuchen hervor, wohin denn namentlich viele der Formen gehören, welche in der Zeit des Uebergangs des einen Styls in den andern aufkamen. Von allem diesen habe ich hier nur einen allgemeinen Ueberblick zu geben, da das, was eine specielle historische Wichtigkeit hat, unten seine Stelle findet.

Zu den abweichenden Kirchenformen gehört zunächst der rechtwinklige Schluss des Chors, der in England und im Ordenslande Preussen herrschend ist und bei gewissen Mönchsorden, die überhaupt schmucklose Kirchen liebten, oder auch sonst zuweilen bei einer Beschränkung des Raums vorkommt. Ferner erscheint der Grundriss oft nicht bloss als ein einfaches, sondern als ein doppeltes Kreuz in der Art, dass zwei Querbalken in der Mitte des Gebäudes, (wie in England häufig) oder ein breiter Vorbau auf der Vorderseite (wie nicht selten in frühen deutschen Bauten) angebracht waren. Eine andere Eigenthümlichkeit ist die, dass die Seitenschiffe oft nicht niedriger sind, als das Mittelschiff, sondern gleich, oder doch fast gleich hoch, wo denn das Mittelschiff keine Fenster enthält. Dies findet sich häufig in den früheren Bauten des südlichen und westlichen Frankreichs und zwar in der Art, dass das Mittelschiff mit einem Tonnengewölbe, die Seitenschiffe aber mit halben, gegen jenes mittlere anstrebenden Tonnengewölben bedeckt sind. In Deutschland dagegen bildete sich eine solche

Form in vollkommenerer Weise aus, mit Kreuzgewölben und Spitzbögen; sie herrschte vorzugsweise in den Gegenden, wo man gebrannte Steine anwenden musste, also im Norden, fand aber später weite Verbreitung. Die Consequenzen dieser Anordnung für die Detailbildung werde ich später angeben, und bemerke nur im Allgemeinen, dass daraus ein einfacher massenhafter und leicht verständlicher Charakter der Gebäude hervorging.

Von den Formen des Uebergangsstyls ist wenig Allgemeines zu sagen, nur soviel, dass in allen Ländern häufige Beispiele gleichzeitiger Anwendung des runden und des spitzen Bogens vorkommen, und zwar gewöhnlich in der Art, dass Fenster und Portale rund gedeckt, während die Gewölbe und die Verbindungsbögen der Pfeiler schon spitzbogig sind, dass man mithin diesen Bogen für die constructiven tragenden Theile vorzog, während man jenen für die minder belasteten beibehielt. Als eine besondere Klasse kirchlicher Gebäude sind die runden und polygonen (acht oder zwölfeckigen) Kirchen oder Kapellen zu erwähnen, die sich in allen Jahrhunderten des Mittelalters vorfinden. Für Kathedralen und grössere Münster brauchte man zwar diese Form seit der karolingischen Epoche überall nicht. Dagegen kommt sie anfangs häufig an Baptisterien wie in der altchristlichen Zeit*), später an Grabkirchen oder an Votivkapellen vor. Auch brauchte man später und früher diese Form, um angebliche Nachbildungen des heiligen Grabes als Erinnerung an eine Pilgerfahrt ins gelobte Land oder zur Erweckung frommer Gefühle zu errichten. Alle diese Rundgebäude sind gewöhnlich durch eine

*) Vgl. Th. III. S. 48.

Kuppel gedeckt und bei grösserer Dimension durch eine Pfeilerstellung gestützt, schliessen sich aber sonst den Gesetzen des herrschenden Styls unbedingt an. In manchen Gegenden endlich hat man kleinere Kirchen häufig in quadrater Form durch eine mittlere Säule gestützt und mit einem Anbau für den Chor versehen, so an manchen Orten der Moselgegend z. B. die Kirche des Hospitals zu Cus. Andre abweichende Formen des Grundrisses, durch eine Künstelei des Erbauers oder durch die Benutzung und Erweiterung vorhandener Fundamente entstanden, sind meistens Modificationen des Polygons und kommen am häufigsten bei Grabkirchen vor, haben aber auf den Entwickelungsgang der Kunst überall keinen Einfluss*).

Eine besondere Erwähnung verdienen die Nebenbauten der Kirchen und Klöster. Dahin gehören vor allen die Kreuzgänge, bekanntlich überdeckte Umgänge um einen freien Hof. Anfangs fanden sie sich, wie an den altchristlichen Basiliken, vor dem Eingange der Kirche und wurden hier zuweilen auch noch im zwölften Jahrhundert beibehalten, wie das Beispiel von Kloster Laach**) zeigt.

*) Vgl. in v. Lassaulx, die Mathiaskapelle zu Kobern, Coblenz 1837 ein Verzeichniss von Rund- und Polygongebäuden, zu dessen Vervollständigung noch anzuführen sind: Die Kirche zu Rieux-Merinville bei Carcassone (Mérimée Notes d'un voyage dans le midi de la France. Brux. 1835 S. 421 und 211), das Baptisterium bei S. Sauveur in Aix, zu Quimperlé und zu Lanleff in der Bretagne (Mérimée, Notes d'un voyage dans l'Ouest. Brux. 1837. S. 209 und 130), zu Rief an der Gränze von Piemont (Fourtoul l'art en Allemagne. Brux. 1844 III. 146), endlich mehrere Rundkirchen zu Prag (Wiener Bauzeitung 1845 S. 19.). Zu den ganz anomalen Formen gehört die Kirche zu Prades in Roussillon, deren Grundriss ein Dreieck mit drei auf den Seiten desselben angelegten halbkreisförmigen Nischen bildet. Eine Zeichnung des Grundrisses in (Taylor et Nodier) Voyage dans l'ancienne France.

**) S. Geier und Görtz, Romanische Baudenkmale am Rhein.

Später legte man sie an der Seite, gewöhnlich an der Südseite der Kirche an und versah sie mit einem oberen Stockwerke, in welchem die Kapitularen oder Mönche wohnten. Sie wurden deshalb frühe überwölbt, und nach der Seite des Hofes hin offen gelassen, um den Geistlichen einen gesicherten Ort stiller Erholung und des Luftgenusses zu gewähren. Ihre Oeffnungen gegen den Hof bestanden aus Arcaden, welche nach der Weise der Fenster und Triforien der Kirche gestaltet und zu Gruppen verbunden wurden. Da sie einen minder ernsten, den Ruhestunden gewidmeten Platz begränzten, so trugen sie auch in architektonischer Beziehung einen heiteren Charakter und wurden frühzeitig mit Bildwerk ausgestattet und in anmuthigen, möglichst leichten Formen gebildet. Jeder Styl bot dazu verschiedene Vortheile; der romanische durch seine breiten, zu bildlicher Ausschmückung geeigneten Flächen, der gothische durch die feine Gliederung und reiche Schwingung seiner Stäbe und durch das durchbrochene Maasswerk, welches, hier nicht durch Glas geschlossen, den freien Himmel und das Grün der oft mit Bäumen besetzten Höfe anmuthig durchblicken liess. An den Kreuzgang stiessen gewöhnlich die Versammlungsräume der Conventualen an, namentlich der Kapitelsaal für gemeinsame Berathungen und der Speisesaal, das Refectorium. Beide waren später meistens gewölbt und durch Säulen oder Pfeiler gestützt, wodurch denn, da von jeder Säule vier verschiedene Gewölbe ausgingen, eine reiche palmen- oder fächerartige Entfaltung der Gewölbrippen entstand. Grössere Gemächer dieser Art, namentlich die Speisesäle, enthielten häufig mehrere Säulenreihen, und die Architektur hatte bei diesen mit Vorliebe behandelten Räumen eine Gelegenheit sich

in zierlichen und kühnen Formen zu versuchen, welche man aus constructiven oder religiösen Rücksichten an den Kirchen selbst noch nicht anzubringen wagte.

Die bürgerliche Baukunst gewährt überall mehr ein sittengeschichtliches als ein künstlerisches Interesse; die Fortschritte der Civilisation zeigen sich hier hauptsächlich in Einrichtungen der Bequemlichkeit, während der Schmuck nur aus der kirchlichen Architektur entlehnt und nur wenig nach den vorwaltenden Zwecken modificirt ist. Diese Modificationen gingen im Mittelalter grösstentheils aus dem kriegerischen Charakter der Zeit hervor, sie waren mehr auf Schutz und Abwehr, als auf Genuss und Pracht gerichtet, und dienten daher auch nicht zur Bereicherung der Kunst. Allein dennoch prägte sich auch in ihnen der Geist der Zeit aus, und es entstanden Formen, welche, wenn auch ohne künstlerische Ansprüche, charakteristisch sind und der höheren Baukunst entgegen kamen. Die Burgen der Ritter waren meistens mit beschränkten Mitteln, auf Bergspitzen oder in Sümpfen angelegt, und zeigten keine andere Schönheit, als die, welche die Natur oft freigebig ohne Wahl und Absicht der Erbauer rings umher ausbreitete. Grössere Burgen bestanden aus mehreren einzelnen Gebäuden, welche von den gemeinsamen Einfriedigungen, von Mauern und Gräben umschlossen, oder so aneinander gereiht waren, dass sie einen inneren Hof bildeten. Der Palas oder Saal, das Herrenhaus und dann der Thurm (Burgfriet, engl. *keep-tower*) machten die Haupttheile aus, zu welchen Wirthschaftsgebäude hinzukamen*). Bei kleineren

*) S. Leo über Burgenbau in Deutschland in v. Raumer's historischem Taschenbuch 1837. S. 167. etc. Ausführliche Beschreibungen englischer Burgen in Britton, Archit. Antiqu. Vol. IV. Für französische

Burgen aber stand innerhalb der Einfriedigung ausser einigen Wirthschaftsgebäuden nur ein Thurm, welcher mithin alles Uebrige, das Versammlungszimmer der Familie, den Saal, die Nebengemächer und Schlafkammern (Kemnaten) und die für den Aufenthalt der Knechte, für die Aufbewahrung der Vorräthe und für die Vertheidigungsanstalten nöthigen Räume umfasste. In England scheint diese Ausdehnung des Thurms sogar das Gewöhnliche gewesen zu sein; er enthielt daher nothwendig mehrere Stockwerke, und erhob sich zu einer bedeutenden Höhe. Eine gemeinsame Eigenthümlichkeit dieser Bauten war, dass der Eingang sich niemals zu ebener Erde öffnete, sondern im ersten Stock, zu dem man denn durch eine ausserhalb angelegte Freitreppe (die Greden nach altdeutschem Sprachgebrauche) hinaufstieg, die oft von Holz, und also bei einem Angriffe zerstörbar, oder von Stein, bedeckt und darauf berechnet war, leicht vertheidigt zu werden. Das Erdgeschoss war dann nur von dem ersten Stockwerke aus durch eine innere, abwärts führende Treppe zugänglich, hatte nur wenige und schmale Fenster, und diente zu Vorrathskammern oder zu Schlafstellen der Knechte. Die oberen Stockwerke enthielten die Wohnräume der Herrschaft und des zu ihrer nächsten Bedienung bestimmten Gesindes, und bestand daher jedes aus einer grossen Halle und mehreren Kammern, welche häufig in der Mauerdicke angebracht, und dadurch besonders geschützt waren. In den Sälen waren grössere Fenster, welche in Mauervertiefungen und oft über erhöhetem Fussboden lagen und dadurch Fensternischen bildeten, die als getrennte Räumlichkeiten dem Saale selbst ein zugleich

Burgen viele Beispiele in Caumont, Hist. sommaire und in seinem Cours d'Antiquités monumentales.

wohnliches und pittoreskes Ansehen gaben, und Sitze für die Frauen oder diejenigen, welche sich zum besonderen Gespräch von der Gesellschaft trennen wollten, enthielten. Auch erweiterte man wohl diese Räume durch Erker, welche aus der Mauer hervorsprangen, freie Umschau und im Nothfalle eine Stelle zum Herabwerfen oder Schiessen gewährten. Grössere Säle dieser Art waren durch Säulen getheilt, welche Decke und Gewölbe stützten. Neben diesen Wohnräumen befanden sich häufig Gänge für die Aufstellung der Mannschaften bei einem Angriffe und enge Treppen, welche zu den obersten Stockwerken führten, wo die Wächter sich aufhielten und wo man auf dem mit Zinnen bedeckten Dache Vertheidigungsanstalten vorbereitete. Die unteren und oberen Stockwerke waren gewöhnlich, zuweilen auch die übrigen, gewölbt*). Wir sehen daher, wie hier aus dem Bedürfnisse und aus den politischen Verhältnissen sich ähnliche Formen erzeugten, wie beim Kirchenbau; Gruppen von Gebäuden verschiedener Höhe, das Emporragen des Thurmes, die Wölbung. Diese inneren Theile der Burg hatten zwar keine grossen Portale, wohl aber erhielt die Einfriedigung eine hohe und weite Pforte, durch welche die Ritter zu Ross und mit der Lanze einziehen konnten, und welche daher im Bogen geschlossen, und mit einer Wölbung bedeckt sein musste, um die nach aussen durch Zinnen geschützten Gänge für die Vertheidigung des Thores und Räume für die Winden der Zugbrücke und für das

*) In der Burg zu Reichenberg, unweit St. Goarshausen sind vier Stockwerke im Thurme, von denen drei gewölbt und eins mit einer Balkendecke versehen ist. Diese im 13. Jahrh. erbaute Burg, verdiente wohl eine architektonische Aufnahme und Herausgabe, da sie sehr wohl erhalten und von bedeutendem Umfange ist, und alle wesentlichen Theile einer ritterlichen Wohnung zeigt.

Fallgitter zu tragen. Im romanischen Style wurden diese Thore meistens einfach gehalten, da der reiche Steinschmuck der Kirchen hier nicht passend gewesen wäre; im gothischen Style aber, wo schon die Gliederung den Charakter des Ornamentes hatte und zu freierer Ausbildung einlud, verschmähte man nicht, ihnen heiliges Bildwerk oder Wappenschmuck zu geben.

Fürstliche Schlösser, in Städten oder auf geräumigen Burgplätzen, erhielten natürlicherweise eine breitere Anlage*). Auch bei ihnen war der Haupteingang immer im ersten Stockwerke und durch eine ausserhalb gelegene Freitreppe zugänglich, während das Erdgeschoss oder eigentlich Halbsouterrain zu untergeordneten Zwecken diente. Auf dieser Eingangsseite liefen in den oberen Stockwerken schmale Corridore, aus welchen Thüren in die einzelnen Zimmer führten**). Diese Gänge waren auf der Aussenseite mit Arcaden geöffnet, deren Bogen-

*) Leider ist die Zahl der erhaltenen Monumente dieser Art sehr klein. Aus dem 14. Jahrh. stammt das prachtvollste, das Schloss des Hochmeisters der deutschen Ritter zu Marienburg. (Vergl. Vogt Geschichte Marienburgs, Königsb. 1824, Frick, Prospecte. Berlin 1802, Kallenbachs Chronologie Taf. 43.) Manche andre Schlösser in Preussen z. B. das zu Heilsberg verdienten nähere Beschreibung und Bekanntmachung durch Zeichnungen. Aus früherer Zeit ist die Wartburg (bei Puttrich I. Abth. II. Theil.) das wichtigste Denkmal. Aus dem 12. Jahrh. der Palast Friedrichs I. zu Gelnhausen, (herausg. von Hundeshagen, Bonn 1832). Das Kaiserschloss zu Goslar ist, obgleich schon im 12. oder 13., und dann wieder im 15. Jahrh. theilweise verändert und jetzt als Magazin benutzt, noch hinlänglich erhalten, um eine architektonische Restauration und Herausgabe zu verdienen.

**) So ist auf dem Plane von St. Gallen ein Gang vor dem Zimmer des Abtes. Der h. Ulrich in Augsburg hatte einen solchen (Vita S. Oudalrici bei Pertz Monum. VI. p. 388: et in scena quae ante cubiculum ejus est consedit). So war es denn auch in Goslar und auf der Wartburg. Cf. Ducange s. v. porticus.

verbindung auf einfachen oder gekuppelten Säulchen Gruppen bildete, und so die ganze Breite der Façade mit reichem Schmuck belebte und in senkrechten Abtheilungen gliederte. Die Säle nahmen hier oft die Höhe von zwei Stockwerken der Gallerien und der aus diesen zugänglichen kleineren Gemächer ein*), so dass in ähnlicher Weise, wie Nebenschiffe und Emporen neben dem Hauptschiffe der Kirchen, sich höhere und niedrigere Räume zu einem Ganzen verbanden, das also auch hier wie in der Kirche aus Gruppen ungleicher Theile zusammengesetzt war.

Noch deutlicher spricht sich der Charakter des Mittelalters in der städtischen Baukunst aus**). Die Bürger der alten Welt legten ihre Wohnungen auf geräumiger Fläche an, um zwischen niedrigen Gemächern einen Hofraum zu gewinnen, auf dem das häusliche Leben unter freiem Himmel vorging. Die Städte des Mittelalters mussten dem angreifenden Feinde möglichst wenig Mauer darbieten; ihre Bewohner drängten sich daher in engen Räumen zusammen, und mussten, ohnehin durch Klima und Sitte mehr auf die Stube angewiesen, sich nach oben ausdehnen. Zugleich erforderte sowohl die Sicherung gegen Strassenkämpfe als die Abgeschlossenheit der Familie, dass die Häuser ihre schmale Seite, den mehr oder weniger hohen und spitzen Giebel, nach aussen wendeten. Die tiefen Zimmer, welche durch diese Anlage entstanden, bedurften daher, besonders im unteren Stock-

*) So scheint es, nach den im Inneren erhaltenen Halbsäulen, im Palast zu Goslar gewesen zu sein und so war es im Crosby-Hall in London (Britton Vol. 4).

**) Interessante Nachrichten über Städteanlagen des 12. und 13. Jahrh. in mehreren Gegenden des westlichen Frankreichs in den Annales archéologiques. Vol. 4. pag. 161. ff. und Vol. 6. pag. 71 ff.

werke, wo in der engen Strasse ohnehin sparsames Licht eindrang, vieler und möglichst grosser Fenster, welche in den unteren, für die Aufbewahrung der Waaren dienenden Theilen hoch hinauf gezogen wurden, in den oberen Stockwerken aber die breite Vorderseite fast ganz ausfüllten. Diese Fenster bestanden immer aus schmalen Abtheilungen, die man nach Belieben schliessen oder öffnen konnte, um Licht und Wärme zu temperiren. Sie wurden daher durch Säulchen oder kleine Mauerstreifen getheilt, welche kleinere, von grösseren überwölbte Bögen trugen oder doch, wenn man der Balkendecke entsprechend auch die Fenster gradlinig deckte, zu Gruppen verbunden wurden, in denen sich der Charakter der verschiedenen Stockwerke aussprach und die nach oben zu, besonders in den Dachräumen, der Zahl und Grösse nach abnahmen. So hatte man in den Grundformen des bürgerlichen Hauses ohne es zu beabsichtigen und durch das Bedürfniss eine dem höheren Style zusagende Form erhalten, und die städtische Strasse mit ihren hohen schlanken, in ihrer Gliederung aufstrebenden, im Giebel zugespitzten Häusern gewährte wieder einen ähnlichen Anblick wie die Kirchen; sie bestand wie diese aus ganzen Reihen verticaler Architekturen. Wir sehen wie die Richtung der Zeit zur baulichen Form wird. Denn in der schlanken Gestalt des einzelnen Hauses spricht sich der Geist der Freiheit und Selbstständigkeit aus, vermöge dessen der Familienvater sich sondert und sein Hauswesen bildet, im Anblick der Strasse aber, wo sich Giebel an Giebel reihet, der Geist der Gemeinsamkeit, der die Einzelnen zu einem Ganzen verbindet.

Häufig benutzte man das untere Stockwerk zu sogenannten Lauben, bedeckten und meistens gewölbten

Säulengängen, welche an den Häusern entlang liefen und den Verkehr des Kleinhandels begünstigten. Da hier der Pfeiler des einen Hauses mit dem des benachbarten verschmolz, so lag hierin eine Veranlassung zu übereinstimmender Bildung des Ganzen, und die Säulenhallen erschienen daher, ungeachtet der Verschiedenheit der einzelnen Häuser, als ein Ganzes, als ein horizontales Band, das kräftiger als das Basament der Kirchen die verticalen Architekturen zusammenhielt. Diese Pfeiler beförderten aber auch eine regelmässige Gliederung der oberen Theile, indem man nun die Fensterpfosten über den Pfeilern stärker und nach innen kräftiger machte, so dass sie durchlaufende senkrechte Abtheilungen bildeten, zwischen denen die Fenster selbst mit ihren kleineren Pfosten nur als eine Füllung erschienen. Reichere städtische Häuser nahmen noch mehr den Schmuck der Kirchen oder Schlösser an; sie wurden mit Erkern und Thürmchen, mit Zinnen und Maaswerk ausgestattet und man findet einzelne Häuser, deren Façaden, in Stein ausgeführt, durchweg aus schlanken, gegliederten Stäben bestehen, welche zwischen den Fenstern in die Höhe steigen, oberhalb derselben zu Spitzbögen oder zu verwandten, sich durchkreuzenden Figuren zusammenlaufen und endlich am Giebel als Spitzsäulchen aufstreben*). In anderen Gegenden wurden zwar die Bürgerhäuser fortwährend in Fachwerk errichtet, dafür aber an den Holzbalken mit reichem geschmackvollen Schnitzwerk, mit mancherlei bildlichen Verzierungen, Statuen, oder Karyatiden ausgestattet.**)

*) Sehr elegante Beispiele solcher Bauten in Danzig. Vergl. Moller Denkmäler I. Taf. 62.

**) Vergl. Böttticher Holzarchitektur des M. A.

Reicher wurden dann die öffentlichen Gebäude, Kaufhallen, Rathhäuser, Brunnen und Stadtthore geschmückt. Für diese letzteren eignete sich der kriegerische Spitzbogen sehr wohl, der von zwei mächtig vorspringenden runden Thürmen geschützt und gehalten wurde, und dessen Form sich auf der inneren, dem Frieden zugewendeten Seite, in mancherlei Ornamenten und Fenstern wiederholte. Eben so wie hier herrschte an den Kaufhallen, den Monumenten bürgerlicher Thätigkeit, der Zweck vor; sie haben feste Mauern und Gewölbe, mächtige Pforten und wenige Fenster, sind mit Statuen der Schutzheiligen auf Consolen geschmückt und mit Zinnen gekrönt. Nicht selten erhebt sich an ihnen der städtische Wachtthurm (Beffroi), von welchem die Glocke die Bürger zur Versammlung oder zur Abwehr herannahender Feinde zusammenrief. Leichteren Schmuckes waren die Rathhäuser, besonders die der späteren Zeit, wo dann die Façade, mit Stabwerk, Consolen, Statuen bedeckt, die Kühnheit ritterlichen Geistes und den Uebermuth bürgerlichen Reichthums verband. An den Brunnen endlich zeigte sich die Zierlichkeit gothischer Formen von allen Zwecken des Tragens und Stützens befreit in anmuthigem, wenn auch willkürlichem Spiel, in schlanken Spitzsäulen und einer reichen Ausschmückung mit Statuen. Ihnen glichen mit mehr religiöser Anwendung die vereinzelten Denkmäler der Frömmigkeit, welche unter den Namen von steinernen Kreuzen als Spitzsäulen mit Heiligenhäuschen an Landstrassen oder im Felde, zur Erinnerung an örtliche Vorfälle oder als Stiftungen aus Gelöbnissen, dem Wanderer eine Stelle des Gebetes anwiesen. So umfasste die architektonische Form alle Gestaltungen des Lebens und erstreckte ihre

Herrschaft auch auf Geräthe, Waffen und Kleider. Sie sprach überall den gleichen Geist aus, den Geist der Selbsständigkeit, des Aufstrebens und weicher Frömmigkeit.

Fünftes Kapitel.

Symbolik der mittelalterlichen Architektur.

Die Werke der Baukunst haben immer einen geheimnissvollen Charakter; der unkünstlerische Verstand, gewöhnt die Dinge nach ihrer Nützlichkeit oder nach sinnlichen Beziehungen zu würdigen, kann es nicht fassen, dass diese einfachen Grundformen in ihrer Zusammenstellung einen so tiefen Eindruck hervorbringen, und sucht daher nach einem äusserlichen Grunde, nach einem bestimmten Worte des Räthsels. Von der Architektur des Mittelalters, und besonders von der gothischen gilt dies in höherem Grade, als von jeder anderen; sie ist so abweichend, so eigenthümlich, so weit hinausschreitend über die Gränze des praktischen Bedürfnisses, dass es verzeihlicher ist als sonst, wenn man eine geheime Absicht oder eine zufällige Veranlassung vermuthet. Daher haben sich denn auch Viele daran versucht und mit mehr oder weniger Scharfsinn oft sehr abenteuerliche Hypothesen aufgestellt. Am Fruchtbarsten in solchen Behauptungen sind die Engländer gewesen. James

Hall*) hält die gothischen Kirchen für Nachahmungen jener ersten Kapellen, welche die Bekehrer der Britten in dürftigen Küstengegenden aus Weidenzweigen flechten liessen; Jacob Murphy**) leitet sie von den ägyptischen Pyramiden her, deren Form, als den Grundgedanken des Monumentalen, die Christen auf ihre, ebenfalls über Gräbern errichteten Kirchen angewendet und durch den Spitzbogen vervollkommnet hätten. Andere glaubten in einer Verzierung, die sich in romanischen Bauten Englands oft findet, wo Halbkreisbögen sich durchschneiden und der Durchschnittspunkt eine Spitze bildet, den Ursprung des Spitzbogens und demnächst der gothischen Architektur entdeckt zu haben***), ohne daran zu denken, dass der Spitzbogen noch nicht die gothische Architektur erschöpft und dass nur der, welcher die Bedeutung dieser Bogenform kennt, sie in jener unscheinbaren Verzierung bei ihrem zufälligen Vorkommen wahrnehmen kann. Eine andere Hypothese, welche die dem nördlichen Klima nothwendige Form der hohen Dachgiebel für die Veranlassung zu den schlanken, strebenden Formen des gothischen Baues hält†), scheitert an der Bemerkung, dass noch jetzt in den Ländern, wo der Schnee am stärksten fällt, in der Schweiz, in Norwegen

*) Essay on the origine of gothic Arch. London 1813.

**) Ueber die Grundregeln der gothischen Baukunst, übers. von Engelhard. Leipzig und Darmstadt.

***) J. Milner treatise on eccl. Arch. of England. London 1811 führt diese, zuerst von dem Dichter Gray aufgestellte Hypothese weiter aus, und selbst der Architekt Rikman (An attempt to discriminate the styles of Arch in England, 3 ed. p. 48) meint, wer diese „intersecting arches" construirt, habe auch den Spitzbogen construiren können.

†) Wie unser würdiger Moller in der Einleitung zu seinen Denkmälern der deutschen Baukunst Seite 15 annimmt.

und Schweden, und dass auch im vorgothischen Style flache Dächer üblich sind. Vielmehr können wir die Sitte spitzer Dächer in unsern Gegenden umgekehrt als eine Folge des gothischen Styls und eine wegen mancher häuslichen Bequemlichkeiten beibehaltene Gewohnheit ansehen. Viele haben den gothischen Styl aus der Nachahmung des bei den Arabern schon früher angewendeten Spitzbogens erklären wollen *). Allein die gänzliche Verschiedenheit aller übrigen Formen des gothischen Styls und selbst der Anwendung des Spitzbogens, sowie auch der Umstand, dass dieser Styl vom nördlichen Frankreich und Deutschland ausgehend sich dem Süden erst später mittheilte, widersprechen dieser Annahme **). Andere haben denn endlich an eine Nachahmung des Laubgewölbes und der hohen Stämme unserer Wälder oder wohl gar jener celtischen Haine, in welchen der mystische Dienst der Druiden gefeiert wurde, gedacht ***). Diese Behauptung schliesst sich in der That an eine charakteristische Eigenthümlichkeit des gothischen Styls an, an die unverkennbare Aehnlichkeit mit vegetabilischen Formen, aber sie widerspricht der Geschichte, da jener Cultus des Hains zu der Zeit, als unser Styl entstand, seit Jahrhunderten vergessen war, und da auch

*) Ich nenne nur Hirt (Rec. von Münter's Sinnbildern in den Berl. Jahrb. f. wissensch. Kritik); Stieglitz (Altd. Baukunst S. 69, welcher jedoch später davon zurückgekommen scheint und in der Gesch. d. Bauk. S. 366 nur eine sehr geringe Einwirkung des Arabischen annimmt) Lenormant und Caumont (Hist. somm. de l'Arch. 1838. S. 128). Eine Widerlegung dieser Ansicht bei Rud. Wiegmann, über den Ursprung des Spitzbogenstyls, Düsseldorf 1842.

**) Vgl. Th. III. S. 371.

***) Chateaubriand, Itinéraire, III. p. 381, und unzählige andere

die vegetabilische Reminiscenz während der Blüthe des Styls nur leise und verstohlen hervortrat, und erst beim Verfall des Mittelalters, und auch da nur in seltenen Fällen, mit Bewusstsein ausgebildet wurde.

Mit besserem Grunde als diese willkürlichen Behauptungen liesse sich die allgemeine Vermuthung aufstellen, dass das Mittelalter, welches symbolische Beziehungen so sehr liebte, auch bei der Wahl baulicher Formen geheime Nebengedanken gehabt habe. Die Gegenstände, welche wir in dem Bildwerk, besonders romanischer Kirchen, finden, scheinen zuweilen, wovon wir weiter unten bei der Betrachtung dieses Kunstzweiges noch sprechen werden, wirklich mit einer geheimen symbolischen Bedeutung gewählt zu sein. Man könnte glauben, dass dies auch bei der Architektur selbst statt fand, und es würde eine äusserst wichtige, merkwürdige Thatsache sein, wenn man erweisen könnte, dass solche Geheimlehren ein so herrliches Produkt, wie die gothische Baukunst, hervorgebracht hätten.

Um diese Frage zu beantworten müssen wir uns unter den Schriftstellern des Mittelalters umsehen. Ein Geheimniss, das so Vielen gemein war und durch eine Reihe von Jahrhunderten überliefert wurde, kann nicht füglich unausgesprochen geblieben sein; in irgend einer Handschrift, in irgend einer der vielen Urkunden und Briefe, welche unsere Gelehrten aus dem Dunkel der Klöster hervorgezogen haben, würde es sich niedergelegt finden.

In der That überliefern uns nun auch die Schriftsteller eine solche Symbolik; wir können sie vom achten bis zum vierzehnten Jahrhundert verfolgen, wie sie, nur

mit Erweiterungen und Ausschmückungen, dieselben Gedanken festhält. Anfangs wurden diese Deutungen nur als Erklärungen des Schrifttextes vom Salomonischen Tempel gegeben und gehörten daher in das weite Gebiet der allegorischen Auslegung der Bibel*). Bald aber gingen sie in die Schriften über, welche die symbolische Auslegung aller kirchlichen Gebräuche zur Aufgabe hatten, fanden daher auch auf die Kirchen ihrer Zeit Anwendung und nahmen die Gestalt einer Anleitung zur Behandlung dieses Gegenstandes an. Die Tradition der symbolischen Beziehungen ist auch hier eine feststehende und wiederholt sich bei den meisten dieser Schriftsteller**). Als Fundament, so lehren diese Symboliker, legt man einen Stein mit dem Kreuze bezeichnet und zwölf andere Steine, damit die Kirche auf Christus und den Aposteln ruhe. Die Wände bedeuten die Völker; sie sind vier, weil sie aus den vier Himmelsgegenden zusammen treffen; sie stossen vorn in den Ecksteinen, wie jüdisches und heidnisches Volk im Glauben an das Evangelium, anein-

*) So zuerst bei dem berühmten Abte Beda, genannt der Ehrwürdige, im 8. Jahrh., und noch in einem handschriftlichen Gedichte zu Douai aus dem 12. Jahrh., das aber nur eine Paraphrase der Gedanken Beda's zu sein scheint. Vgl. Mone, Anzeiger zur Kunde der teutschen Vorzeit 1835. S. 493.

**) Ich folge zunächst einer ungedruckten Handschrift des 12. Jahrh., aufbewahrt im Archiv der K. Regierung zu Düsseldorf, mit dem (späteren) Titel: Manuale Magistri Petri Carnotensis de misteriis ecclesiae. Nach Jöcher's Gelehrtenlexicon, soll dieser Petrus von Chartres um 1300 gelebt haben. Die Handschrift erscheint aber älter und die Vergleichung des Inhaltes mit dem sogleich zu erwähnenden Werke des Durandus führt auf einen gleichen Schluss, weil derselbe die Erklärungen jener Handschrift zum Theil mit denselben Worten aufgenommen, aber auch mit anderen zusammengestellt hat.

ander, neigen sich aber hinten zur Rundung (in conum) um die Einheit der Kirche anzudeuten. Die Steine sind viereckig, nach der Quadratur der Tugenden, in Weisheit, Stärke, Mässigung und Gerechtigkeit. Ihre Politur bedeutet die Reinigung der Heiligen durch die Duldung der Trübsale. Ihre Lage ist verschieden; einige tragen und werden getragen, sie sind die Mittelmässigen (mediocres in ecclesia), andere, indem sie unmittelbar auf den Fundamenten aufliegen, gleichen den Prälaten, als den Trägern der Kirche. Der Kitt, der sie verbindet, ist die Liebe; wenn sie verbunden sind, hört man Hammer und Axt nicht mehr, weil in Zukunft die Verfolgung keine Stelle findet*). Die Säulen bedeuten die Apostel und Kirchenväter, welche im Glauben und in Werken kräftig emporstreben; die Thüre, wenn nur eine, ist der Herr, nach seinem eignen Gleichnisse; sind mehrere, so gehen sie wieder auf die Kirchenfürsten, durch welche dem Volke der Zugang zum Heiligsten wird. Die Fenster, welche Regen und Wind abhalten und das Sonnenlicht einlassen, weisen auf die heiligen Schriftsteller hin; sie sind innerlich breiter, weil der innere, mystische Sinn umfassender ist als das buchstäbliche Verständniss. Sie bedeuten aber auch die körperlichen Sinne, äusserlich beengt (coarctati), damit der Tod und die Vanitas, die Eitelkeit der Welt, nicht eingehen, innerlich sich erweiternd, damit wir an geistigen Dingen uns erfreuen. Sie sind unten viereckig, weil die Lehrer der Gläubigen vierfacher Tugend bedürfen (debent quadrari in virtutibus), oben rund, um Gott in Vollkommenheit zu dienen. Sie sind nicht alle gleich, sondern grösser und kleiner, weil

*) Quod in futurum non habebit locum persecutio. So in der erwähnten Schrift des angeblichen Magisters Petrus.

die Fähigkeiten verschieden sind, sie sind Träger des zerbrechlichen Glases, um zu erinnern, dass wir unsern Schatz in thönernen Gefässen tragen. Die Balken unter dem Getäfel der Decke sind wieder Prälaten, welche durch die Arbeit der Predigt die Beschaulichkeit unterstützen. Die Kirche wird dann in zwei Theile getheilt, in den Chor und das Schiff; dieses muss niedriger sein und umfasst die Laien, weil sie noch im Meere der Welt sind. Der Chor wird von niedrigen Schranken eingefasst, um die Demuth der Geistlichen zu bekunden. Die Kanzel hat Rückwände, um die Ruhe der Contemplation zu zeigen; der Altar stellt Christus dar und die Heiligen, welche in Christus leben und er in ihnen, (quibus Christus induitur et ipsi Christo). Er ist viereckig mit Hinweisung auf die vier Tugenden. Die Stufen des Altars bedeuten daher auch das Aufsteigen zur Tugend. Für die Thürme weiss der Symboliker keine andere Anwendung als die auf Prediger und Prälaten, denen also vielerlei Functionen zugewiesen sind, dagegen weiss er für alles Einzelne, für die Glocken und selbst für den Wetterhahn des Thurmes specielle Beziehungen anzugeben, die ich hier übergehe.

Andere vermehrten diese Deutungen*), weshalb wir in dem grossen Sammelwerke der kirchlichen Symbolik, das Wilhelm Durandus, Bischof von Mende in Frankreich, verfasste, verschiedene zusammengestellt finden; darunter manches Sinnreiche. Die Länge der Kirche ist die Langmuth (longanimitas), welche geduldig die Widerwärtigkeiten erträgt, bis sie zum himmlischen Vaterlande gelangt; die Breite die Liebe, welche, das Gemüth

*) z. B. Bernhardus abbas contra Waldenses cap. 12 bei Hurter Innocenz III. Th. IV. S. 410.

erweiternd, die Freunde in Gott und die Feinde um Gotteswillen umfasst; die Höhe endlich die Hoffnung zukünftiger Vergeltung. Das Fundament ist der Glaube, der von verborgenen Dingen weiss, das Dach wieder die Liebe, welche die Menge der Sünden bedeckt, die Thür der Gehorsam, der Boden die Demuth. Auch die vier Kreuzesarme werden als Tugenden gedeutet, das Langhaus als Beharrlichkeit, die drei anderen Arme als der Kranz der drei christlichen Tugenden*).

Neben diesen allgemeinen Systemen finden wir auch einige Male bei wirklich errichteten Gebäuden symbolische Beziehungen erwähnt. Die wichtigste derselben ist die „ehrwürdige Form des Kreuzes," die bei der Anlage von Kirchen oft ausdrücklich herausgehoben wird. Wenn wir uns indessen erinnern, dass schon in der altchristlichen Basilika, ohne wirkliche Kreuzgestalt, ein breites Querschiff der Chornische vorherging, dass diese Anordnung praktische und ästhetische Vortheile darbot und dadurch zu einem fast überall beobachteten Herkommen wurde, dass man oft, wo die Lokalität es nöthig oder die Sparsamkeit wünschenswerth machte, davon abwich, so erscheint die symbolische Beziehung doch sehr als Nebensache; sie entspringt aus diesem Herkommen und ist nicht die bestimmende Ursache desselben. Ausserdem finde ich keine andere Spur symbolischer Anlagen als die der Anwendung gewisser heiliger Zahlen. Das wichtigste und bedeutsamste Beispiel dieser Art würde die Abtei

*) Von diesen gebräuchlicheren Allegorien wurde dann auch weitere Anwendung gemacht. So in dem Gedichte des Gillebertus Elnonensis über den Brand und Wiederaufbau des Klosters S. Amand. Die Krypta bleibt, die Thürme fallen, als Beispiele von Demuth und Stolz. Auf die alten Fundamente wird weiter gebaut: Sic Deus antiquos antiquae legis amicos eligit et fundat ut in his opus utile condat.

Centula in der heutigen Picardie sein, welche Angibert, der Günstling Karls des Grossen mit reicher Unterstützung dieses seines Gönners neu erbaute, wenn wir der von ihm hinterlassenen Urkunde, die sein Lebensbeschreiber uns mittheilt, unbedingt trauen dürften. Diese Schrift ist nämlich eine Art von geistlichem Testament und bezweckt genaue Vorschriften für den bei den Chorgesängen zu beobachtenden Ritus zu ertheilen. Er beginnt dabei mit der Beschreibung der Anlage und der in den verschiedenen Altären niedergelegten Reliquien, spricht es nun ausdrücklich aus, dass er zur Ehre der heiligen Dreieinigkeit, als der Grundlage unseres Glaubens, drei Hauptkirchen errichtet habe, und deutet in der weiteren Beschreibung eine fernere Anwendung der Dreizahl an. Das ganze Kloster bildet ein Dreieck und dreihundert Mönche sollten darin wohnen. Die Zahl der von ihnen zu unterrichtenden Knaben setzt er zwar auf hundert fest, aber sie werden in drei Schulen vertheilt, von denen zwei je drei und dreissig Schüler und nur die dritte vier und dreissig enthalten soll. Innerhalb jener Kirchen bezeichnet er bald drei, bald dreissig Altäre, drei Ciborien, drei Lectorien. Diese Gebäude selbst sind zwar nicht auf uns gekommen, wohl aber giebt Mabillon nach einem alten Manuscripte eine Ansicht der ganzen Anlage, und diese zeigt deutlich, dass die Symbolik auch hier keinen, oder doch nur einen sehr untergeordneten Einfluss hatte. Die Hauptkirche ist eine Basilika mit einem Kreuzschiffe und einem demselben ähnlichen Vorbau, die beiden anderen Kirchen sind ebenfalls in gewöhnlicher Form, und selbst die dreieckige Gestalt des Klosters ist strenge genommen nicht vorhanden. Die Hauptkirche bildet nämlich in ihrer Länge eine Seite der Klosteranlage; zwei andere

Flügel gehen im rechten Winkel davon aus und erstrecken sich in dieser Richtung jede bis zu einer der beiden anderen Kirchen, und nur dadurch, dass die eine dieser Kirchen weiter von der Hauptkirche entfernt ist als die andere und die vierte Seite des Klosters ohne weitere Unterbrechung in grader Linie von einer zur anderen fortläuft, entsteht ein spitzer Winkel, den man als die Spitze eines rechtwinkeligen Dreiecks betrachten kann. Allein das Ganze bildet hienach kein Dreieck, sondern ein unregelmässiges, trapezoidisches Viereck. Nach den Angaben des Lebensbeschreibers waren die drei Kirchen nicht zugleich, sondern allmälig während der Verwaltung Angilberts von 793 bis 814 entstanden und die Zeichnung ergiebt, dass ein vorbeifliessendes Flüsschen jene, dem Dreieck ähnliche Zuspitzung nothwendig machte. Wahrscheinlich wurde daher der fromme Abt erst später durch diese zufällig entstandene Form auf den Gedanken geführt, eine Beziehung auf die Trinität hineinzudeuten*). Ausser diesem Falle kenne ich keinen anderen ähnlichen, doch findet sich mehrmals, dass die Säulen oder Pfeiler die Zahl der Apostel oder der Apostel und Propheten erhielten**); eine Einwirkung auf die Formbildung ist aber auch hier nirgends zu entdecken.

*) Vgl. die Vita S. Angilberti in den Act. SS. ord. Benedicti. Saec. IV. Pars I. und namentlich die Zeichnung pag. III. Zu bemerken ist auch, dass der Biograph erst im Jahr 1088 schrieb, und jene von ihm mitgetheilte Urkunde selbst für ein mühsam zu lesendes Scriptum erklärt, so dass leicht auch noch die pia fraus eines späteren Klostergenossen dabei mitgewirkt haben kann. Hienach möchte die Beschreibung in jener Urkunde schwerlich die grosse Bedeutung haben, welche Didron, Iconographie chrét. I. p. 63. ihr beilegt.

**) So der berühmte Abt Suger von S. Denis in seinem Bericht über die Vergrösserung und Ausstattung seiner Kirche (Duchesne Script. Vol. IV. p. 341 ff.) Medium duodecim Apostolorum exponentes

Alle diese Beziehungen sind also nur ein unschädliches Spiel des Scharfsinns, das sich an die hergebrachten und nothwendigen Formen anschloss, und, wenn überhaupt, höchstens auf die Zahl gewisser Glieder einen untergeordneten Einfluss hatte. Ein Princip, aus welchem Maasse, Formen, feinere Details hervorgehen konnten, ist überall darin nicht gegeben. Ja diese Symbolik kümmerte sich gar nicht um solche Feinheiten; die grosse Umwandlung der Architektur, welche den gothischen Styl hervorbrachte, ging spurlos an ihr vorüber. Der Bischof von Mende am Ende des dreizehnten Jahrhunderts, in Frankreich, wo diese Architektur schon längst blühete, behält alle die Deutungen bei, welche seine Vorgänger in der Zeit des romanischen Styls und offenbar mit Beziehung auf diesen erfunden hatten. Man hätte erwarten sollen, dass mindestens der Spitzbogen, das Aufstreben aller Theile, ihm neue Betrachtungen eingegeben hätte, wie sie bei unseren sentimentalen Touristen so gewöhnlich sind; allein er schweigt und hält sich bei den allgemeinen und hergebrachten Phrasen. Grade die Eigenthümlichkeiten, welche uns vorzugsweise bedeutsam scheinen, gehen leer aus.

Man hat diese Bemerkung meines Wissens noch nicht gemacht, sie würde aber auch die, welche ein solches Geheimniss behaupten, nicht erschreckt haben. Sie würden sofort entgegnen, dass in dieser unschuldigen Symbolik der kirchlichen Schriftsteller die Geheimlehre nicht enthalten sein könne, weil diese vielmehr in geschlossenen, von der Kirche unabhängigen Gesellschaften

numerum, secundario vero totidem alarum columnae Prophetarum numerum significantes. Damit es gelte: super aedificati super fundamentum Apostolorum et Prophetarum.

mit strenger, beeidigter Verschwiegenheit bewahrt und deshalb niemals der Schrift anvertraut worden, daher auch bei dem Erlöschen dieser Baubrüderschaften oder Bauhütten verloren gegangen sei. Wir müssen uns daher mit der Geschichte dieser Gesellschaften bekannt machen. Hier aber tritt uns, namentlich bei deutschen und englischen Schriftstellern, Sagenhaftes und Ungewisses entgegen, so dass wir vor Allem das Feststehende und Erwiesene von dem bloss Vermutheten zu scheiden haben.

Betrachten wir die offene, urkundliche Geschichte, so ergiebt sich etwa Folgendes. In der ersten Hälfte des Mittelalters, während der Herrschaft des romanischen Styls, war die Baukunst ganz oder fast ganz in den Händen der Geistlichkeit und der Mönche. In den Klöstern wurde nebst anderen Lehren auch die Architektur behandelt, aus ihnen gingen die Meister hervor und ihre Laienbrüder waren die Gehülfen. In der Zeit der höchsten kirchlichen Begeisterung, als man aller Orten Kirchen und Klöster zu gründen begann, vom Ende des eilften bis zur Mitte des zwölften Jahrhunderts, reichten aber die physischen Kräfte der Geistlichen nicht aus. Sie riefen daher die Hülfe der Laien an, denen die Theilnahme an dieser frommen Thätigkeit als ein Mittel der Busse und ein verdienstliches Werk willkommen war. Man begnügte sich dabei nicht mit blossen Gaben und Geschenken, sondern forderte und gewährte persönliche Dienste, und hielt diese, je niedriger und mühsamer sie waren, um so wirksamer für die ewige Seligkeit. Daher strömten Männer und Frauen aller Stände herbei; man sah Fürsten, Ritter und ihre Damen mit dem Volke vereint Steine und Holz zum Bau herbeischleppen, oder Nahrungsmittel

zubereiten und an die Arbeiter vertheilen. Nur derjenige wurde zu diesem Dienste zugelassen, der seine Sünden reuig bekannte, ernstliche Busse that, christliche Liebe für alle mitwirkenden Brüder und demüthigen Gehorsam den mit der Leitung des Baues vorgesetzten Priestern gelobte; wer Beleidigungen nicht willig verzieh oder Ungehorsam bewies, wurde als unwürdiges Glied aus der Gemeinschaft ausgeschlossen. Die Tagesarbeit begann mit Beichte und Gebet, und Nachts beleuchteten Fackeln die umhergestellten Wagen, von denen zu gewissen Stunden feierliche Hymnen ertönten*). Vorzüglich war es die Normandie und das nördliche Frankreich, wo dieser fromme Eifer herrschte, wenigstens haben wir nur aus diesen Gegenden ausführliche Berichte. Keine Spur deutet jedoch darauf hin, dass aus dieser Theilnahme der Laien ein künstlerischer oder technischer Verein von bleibender Wirksamkeit hervorgegangen sei. Die Leitung des Baues blieb auch hier ganz in den Händen der Geistlichkeit, die Weltlichen waren nur Handlanger und zerstreuten sich, wenn die Zeit ihrer Bussarbeit oder ihres Gelübdes verflossen war**).

Anders gestaltete sich die Sache im zwölften und dreizehnten Jahrhundert. Wie jetzt in jeder Beziehung ein grösseres Selbstgefühl unter den Laien erwachte, wie sie an Kunst und Wissenschaft regeren Antheil nahmen, ging auch die Architektur aus den Händen der Geistlichkeit in die weltlicher Meister über. Von grossem

*) S. Mabillon, Ann. Ord. Benedict. Tom. VI. p. 392.

**) Es ist eine unkritische Vermischung völlig verschiedenartiger Dinge, wenn selbst Leo (Lehrbuch der Gesch. des M. A. 1830 S. 394) diese vorübergehenden Vereinigungen mit den späteren Baubrüderschaften in Verbindung bringt.

Einflusse waren darauf ohne Zweifel die Städte, in denen sich gewerbliche Thätigkeit und Tüchtigkeit aller Art unabhängig von den Klöstern entwickelte und wo man auch an weltlichen Bauten und selbst an Privathäusern grössere Zierlichkeit erforderte. Auch waren die Ansprüche an technisches Geschick in der Behandlung des Steines jetzt so gesteigert, dass es nicht möglich war, ihnen neben den Aufgaben des geistlichen Standes zu genügen. Es bildeten sich daher tüchtige Maurer, Steinmetzen und Baumeister unter den Laien*), welche wie andere Gewerksgenossen, dem Geiste der Zeit gemäss, sich zu einem besonderen Stande, zu einer Zunft vereinigten. So finden wir die Zunft um die Mitte des 13. Jahrh. in Frankreich schon völlig ausgebildet. Stephan Boileau, Stadtpräfekt von Paris, liess nämlich im Jahre 1258 die Statuten sämmtlicher dortiger Gewerke und zwar nach den eigenen Angaben der Zunftgenossen aufzeichnen und in diesem merkwürdigen neuerlich herausgegebenen „Buche der Gewerke“**) stehen denn die Maurer in der Reihe der übrigen Zünfte. Zu ihrer Innung gehören ausser ihnen auch die Steinmetzen und die Gyps- und Mörtelbereiter***), alle unter der Leitung

*) Der früheste, mir bekannte Fall findet sich in einer (in dem Archiv des hist. Vereins für den Untermainkreis Bd. 4. Heft 1. S. 5. abgedruckten) Urkunde des Bischofs von Würzburg v. J. 1133, in welcher er einem Enzelinus, der ausdrücklich als Laie bezeichnet ist, curam et Magisterium in reparanda et ornanda Ecclesia überträgt. Er wird bezeichnet als einer der acclamantibus omnibus civibus nostris assignatus est nobis, ging also wohl aus der Bürgerschaft hervor und hatte sich vorher durch den Bau einer Brücke bewährt.

**) Réglements sur les arts et métiers de Paris au XIII. siécle, herausg. v. Depping in der Collection de Documents inédits sur l'histoire de France.

***) Das Verhältniss dieser verschiedenen Bauhandwerker zu

eines und zwar vom Könige ernannten Meisters. Ihre Satzungen sind zwar, wie die der anderen Gewerke, besonders redigirt, enthalten aber überall nichts Ungewöhnliches; jede einzelne findet sich bald bei einem bald bei einem anderen Gewerbe wieder. Jeder Meister und selbst jeder Lehrling bei seiner Lossprechung musste, (wie dies aber auch bei anderen Gewerken z. B. bei allen Arten der Schmiede vorkommt), bei den Heiligen schwören, das Geschäft ehrlich zu betreiben und die Gebräuche zu halten, die aber ausdrücklich auf die aufgezählten beschränkt sind und nur Festsetzungen über die Zahl der Lehrlinge, welche jeder Meister annehmen durfte, die Dauer der Lehrjahre, die Stunden und Tage, an welchen es verboten war zu arbeiten, die Beschaffenheit des Mörtels und Aehnliches enthalten. Auch in Montpellier hat man neuerlich die alten Statuten der Maurerinnung aufgefunden und auch sie ergeben, dass sie nur eine gewöhnliche Zunft war*). Wie lange diese Zünfte damals schon bestanden lässt sich nicht angeben, indessen rühmten sich wenigstens die Pariser Steinmetzen eines hohen Alters, indem sie nach der Versicherung ihrer Geschworenen seit den Zeiten Karl Martells von der Bürgerpflicht zur Leistung der Scharwache entbunden zu sein behaupteten.

Auch in Deutschland mochten sich einzelne Innungen der Bauhandwerker schon länger gebildet haben, welche

einander ist nicht ganz klar. Die Maurer scheinen einen gewissen Vorrang zu haben, allein dennoch finden sich in der Steuerrolle (Taille) von 1292, die ebenfalls unter den Documents inédits sur l'histoire de France abgedruckt ist, 104 Maurermeister und nur 12 Tailleurs de pierre, 8 Mortelliers und 36 Plastriers.

*) Publications de la société archéologique de Montpellier Nro. 14. pag. 151.

dann gleich wie die anderen Zünfte im dreizehnten Jahrhundert grössere Rechte und eine unabhängigere Verfassung erlangten. Der Baueifer, der namentlich auch die Städte ergriffen, nöthigte, diese wichtige und nützliche Zunft zu begünstigen, und der Zusammenfluss von fremden Meistern und Gesellen bei den grossen Bauunternehmungen machte eine strengere Ordnung erforderlich. Man darf daher mit Sicherheit annehmen, dass schon damals die Statuten dieser Innungen aufgezeichnet, von den Kaisern und Landesherren bestätiget wurden, und mancherlei Freiheiten, namentlich die Verleihung einer eignen, von erwählten Meistern geübten Gerichtsbarkeit enthielten, wie sich Aehnliches auch bei den erwähnten französischen Innungen findet. Indessen besitzen wir solche Aufzeichnungen aus dieser Zeit noch nicht; die älteste ist erst aus der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts*). Um diese Zeit nämlich wurde der Gedanke einer Vereinigung aller Bauleute und Steinmetzen in ganz Deutschland angeregt und es wurde nun in einer deshalb zu Regensburg im

*) Stieglitz Angabe (Gesch. d. Bauk. S. 428. Beiträge Th. II. S. 88), dass Kaiser Rudolph im Jahre 1275 der Corporation der Werkmeister von Strassburg eigene Gerichtsbarkeit verliehen, und Papst Nicolaus III. im Jahre 1278 ihr einen, von seinen Nachfolgern und zuletzt von Benedict XII. erneuerten Ablassbrief ertheilt habe, ist ganz wahrscheinlich. Indessen hat er sie augenscheinlich nur aus Heldmann's in der nächsten Note angeführtem Werke (S. 194) entlehnt, der wiederum nur das Constitutionsbuch der Loge Archimedes zu Altenburg, mithin eine sehr trübe Quelle, anführt. Schöpflin's Alsatia illustrata erwähnt jener Urkunde nicht und kennt nur die im Texte besprochenen späteren Statuten. Die Angabe von Julius Popp (Wiener Bauzeitung 1845. S. 39), dass im Jahre 1272 auf einer Zusammenkunft der altdeutschen Baumeister unter Leitung des Erwin von Steinbach, des Roritz (?) von Strasburg (?) und des Gerhard von Köln die Regeln altdeutscher Baukunst festgesetzt seien, scheint nur auf einer unbegründeten Vermuthung zu beruhen.

Jahre 1459 gehaltenen Versammlung eine solche Brüderschaft geschlossen und das Wesentliche ihrer Ordnung festgesetzt*). Wie es scheint erstreckte sich diese Brüderschaft über das ganze südliche und westliche Deutschland. Strassburg, Wien, Köln und später Bern waren die Hauptorte; die Obermeister an den grossen Bauten dieser Städte wurden als oberste Richter für weite Gebiete anerkannt, welche ausser Deutschland die ganze Eidgenossenschaft und Ungarn umschlossen. Am Weitesten erstreckte sich das Gebiet der Strassburger Hütte, welche selbst über Thüringen und Sachsen die Jurisdiction in Anspruch nahm. Nach mehreren folgenden, meist zu Speyer gehaltenen Versammlungen erhielten die Statuten im Jahre 1498 die Bestätigung Kaiser Maximilian's. Indessen stellte man in entfernten Gegenden besondere Ordnungen auf, wie sich denn namentlich eine solche, von den Werkmeistern und Gesellen von Magdeburg, Halberstadt, Meissen, Thüringen und Harzland im Jahre 1462 zu Torgau geschlossen, in der Steinmetzenlade zu Rochlitz vorgefunden hat**), die jedoch im Wesentlichen mit jener anderen übereinstimmt.

Diese Urkunden beschäftigen sich zunächst mit der Ordnung der Hütte, denn so nannte man das Bretterhaus bei jedem Bau, in welchem die Zusammenkünfte und die Vertheilung der Arbeiten statt fanden. Vorsteher der Hütte war der Meister, unter ihm zunächst der Parlirer***), welcher jenen in Verhinderungsfällen

*) Heldmann, die drei ältesten geschichtlichen Denkmale der deutschen Freimaurerbrüderschaft S. 203 ff.

**) Stieglitz, Beiträge zur Geschichte der Baukunst S. 114 ff.

***) So heisst das Wort in den alten Urkunden, und nicht etwa wie man es später entstellt hat, Polirer. Es stammt offenbar aus

vertrat und sonst bei Anordnung und Vertheilung, bei der täglichen Eröffnung und Beendigung der Arbeiten als unmittelbarer Vorgesetzter der Gesellen erscheint. Ferner ist für den Gang der zunftmässigen Ausbildung gesorgt, die Lehrjahre, die Bedingungen, unter welchen Lehrlinge zu Gesellen befördert werden können, sind bestimmt, und es ist sorglichst vorgeschrieben, dass kein Meister einen, der nicht genugsam bei einem Steinmetzen gedient hat, im Steinwerk gebrauche und in der Kunst unterweise. Der Meister selbst wird bei einem grossen neuen Bau vom Bauherrn erwählt; kommt er aber in ein bereits begonnenes Werk, so müssen zwei bewährte Meister für ihn sprechen, dass er dem Baue vorstehen könne. Ihm wird Gerechtigkeit empfohlen, er darf nicht nach Gunst oder gar für Geschenke und Gaben Beförderungen ertheilen, keinem anderen Meister ein Werk oder seine Gesellen entziehen. Eine Reihe von Vorschriften zielen dann auf Erhaltung christlicher Frömmigkeit und Ehrbarkeit. Der Meister soll nichts Sträfliches dulden, Gehorsam und gute Sitte aufrecht erhalten. Wer nicht jährlich zur Beichte geht, wer ein unredlich Leben mit Frauen führt, sich dem Spiel ergiebt, ist auszuschliessen; kleinere Verstösse werden durch Zurücksetzung gebüsst, Schuldenmachen wird gerügt und nach vergeblich verlaufener Frist ebenfalls mit Ausschliessung bestraft. Ein wesentlicher Theil der Statuten betrifft die Uebung der eigenen Gerichtsbarkeit. Fremde Richter sollen bei Streitigkeiten der Zunftgenossen nicht angerufen werden, es betreffe Steinwerk oder andere Sachen; der Kläger melde

dem Französischen und nennt das Oberhaupt der Gesellen den Sprecher, weil durch seinen Mund die Anordnungen des Meisters verkündet wurden.

sich bei dem Meister, der wenn es schwerere Beschuldigungen betrifft die zwei nächsten Meister herbeiruft und mit ihnen entscheidet. Doch soll vorzüglich Streit verhütet werden, und vierteljährlich soll, wie die Rochlitzer Urkunde vorschreibt, der Meister die Gesellen fragen, ob irgend Hass oder Neid unter ihnen ist. Zu besserer Haltung dieser Ordnung musste sie von jedem Zunftmitgliede beschworen werden. Dafür wurden ihm aber auch, wenn er als Lehrling ausgedient hatte und zum Gesellenstande gelangte, die Erkennungszeichen mitgetheilt, wodurch er sich mit Wort, Gruss und Handschenk in anderen Hütten ausweisen konnte. Ausserdem erhielt er ein Zeichen*), das er auf seine Arbeit setzen durfte. Wenn er als Wandergesell in einer fremden Hütte Arbeit sucht, beginnt er damit, Stein und Werkzeug zu erbitten, um sein Zeichen einzuhauen, und so einen Beweis seiner Geschicklichkeit zu geben und sich gleichsam wie durch sein Wappen kenntlich und namhaft zu machen**). Wir finden bekanntlich diese Zeichen noch oft in gothischen Kirchen, und sie können bei einer sorgfältigen Sammlung vielleicht dazu dienen uns über den Zusammenhang und den Verkehr der Bauschulen verschiedener Länder Auskunft zu geben***). Sie bestehen aus graden Linien, wie sie sich mit dem Meissel leicht machen liessen, die zu Winkeln, Kreuzen, Haken oder

*) Wovon freilich nur die Rochlitzer Urkunde Näheres enthält, gewiss aber nach allgemeinem Gebrauche, wie es denn auch in der Ordnung von 1563 beiläufig erwähnt ist.

**) In späterer Zeit, wahrscheinlich erst vom 16. Jahrhundert an, wurden die Zeichen der Meister in die auf der Steinmetzhütte bewahrten Meistertafeln eingetragen; Stieglitz, Gesch. d. Bauk. S. 430.

***) Eine solche Sammlung hat unter Andern auch der fleissige Didron angefangen (Annales archéol. III, 31).

Dreiecken zusammengestellt sind, und man muss sich hüten, diesem unschuldigen Handwerksgebrauche irgend eine mystische Bedeutung unterzulegen*).

In dieser Form bestanden die Bauhütten in Deutschland noch lange, und weit über die Gränzen des Mittelalters hinaus. Im Jahre 1563 fanden Versammlungen zu Basel und Strasburg statt, deren Resultat eine neue Redaction der Ordnung war, welche als Steinmetzrecht oder Bruderbuch gedruckt und an die verschiedenen Hütten vertheilt wurde**). Im Anfange des vorigen Jahrhunderts erschienen diese Verbindungen noch so bedeutend, dass ein Reichstagsbeschluss vom Jahre 1707 mit Beziehung darauf, dass Strasburg vom deutschen Reiche losgerissen war, die Verbindung der deutschen Bauleute mit dieser Haupthütte aufhob. Noch später, im Jahre 1731, beschäftigte sich der Reichstag wiederum mit den Hütten, indem er ihnen untersagte, ihre neuaufzunehmenden Mitglieder zur Verschwiegenheit zu vereiden; eine polizeiliche Maassregel, zu welcher vielleicht die damals schon verbreitete Freimaurerei Veranlassung gab. Inzwischen bestanden doch noch bis an unsere Tage an mehreren Orten, in Köln, Basel, Zürich, Hamburg und Danzig, Steinmetzbrüderschaften, welche die Ordnung vom Jahre 1563 beobachteten. Die Zeit ihrer Entstehung und ihres Aufhörens fällt daher mit der der übrigen Zünfte zusammen, und wir finden auch in dem

*) Wie dies bekanntlich v. Hammer in seinem: Mysterium Baphometis revelatum (Fundgruben des Orients Bd. VI. Heft 1) gethan, der überall Zeichen eines von dem Templerorden ausgehenden ruchlosen, gnostischen Götzendienstes wittert, doch von Raynouard im Journal des Savans (vgl. Hermes 1819, 4. Stück), Münter u. A. vollständig widerlegt ist.

**) Heldmann a. a. O. S. 254 ff.

Inhalte dieser Urkunden nichts, was sich nicht aus dem Zunftgeiste erklärte. Nur dadurch unterschied sich dies Gewerbe, dass der Geist hier eine höhere Richtung, als in andern Handwerken bekam. Die Behandlung grossartiger Verhältnisse, die Anwendung mathematischer Regeln, die Anregung des Schönheitssinnes mussten eine würdigere Haltung der Meister und Gesellen herbeiführen, und selbst in der späteren Zeit, als man sich nur noch mit der Vollendung und Erhaltung jener grossen, schon durch ihr Alter ehrwürdigen Monumente, beschäftigte, einen gewissen Ernst und eine grössere Ehrfurcht vor dem eigenen Berufe einflössen.

Sehr viel bedeutender, als nach diesen urkundlichen Nachrichten, erscheinen die Bauhütten nach den Angaben, welche zunächst zwar von den Freimaurern des vorigen Jahrhunderts ausgehen, aber auch in kunstgeschichtlichen und selbst in rein historischen Werken vielfach Aufnahme gefunden haben. Nach dieser Auffassung sind die Bauhütten nicht einfache Aeusserungen des mittelalterlichen Zunftgeistes, sondern ein Glied einer grossen Kette geheimer Gesellschaften, welche im Dunkel der ältesten Geschichte beginnend bis zu unseren Tagen fortläuft. Einige eröffnen diese Stammtafel völlig mythisch schon unter den Söhnen Adams oder Noahs, Andere unter den ägyptischen Pharaonen*), Andere endlich mit einem Anschein von Kritik durch die römischen Collegia oder Zünfte der Bauleute, von denen bei den alten Schriftstellern und in den römischen Gesetzen die Rede ist, jedoch ohne dass ihnen mysteriöse Lehren beigelegt

*) So noch Karl Heideloff, die Bauhütte des Mittelalters in Deutschland, Nürnberg 1844; eine wohlgemeinte, aber völlig unkritische Compilation dieses übrigens achtungswerthen Veteranen.

werden *). Diese Collegia hätten sich, so erzählt man weiter, beim Untergange des Römischen Reichs und namentlich auch in dem zum Christenthume bekehrten Britannien erhalten, wo dann ihre schon von Alters her überlieferten reineren Erkenntnisse später eine neue Anwendung bekamen. Nach Britannien nämlich wäre die christliche Lehre nicht erst aus Rom, sondern schon in früherer, reinerer Gestalt unmittelbar aus Asien überliefert worden, so dass die späteren Bekehrer bei ihren mehr römisch gestalteten Doctrinen einen Widerstand von jenen alten Christen erfahren hätten **). Zwar habe die römische Kirche den Sieg davon getragen, aber es wären noch Anhänger jener reineren, einfacheren Religion übrig geblieben, welche dieselbe im Stillen fortpflanzten. Die Lehre dieser Culdeer (Colidei, Gottverehrer), wie sie genannt wurden, sei nun auch in die ohnehin schon von ähnlichem Geiste erfüllten Bauvereine eingedrungen, so dass diese der Sitz eines reineren Christenthums und einer geheimen Opposition gegen die immer mehr entartenden Satzungen der mittelalterlichen Kirche geworden wären. Zwar sei nunmehr auch die Bauthätigkeit, wie alle Bildung, in die Hände der Geistlichen und Mönche übergegangen, und wären die Baulogen daher in den Klöstern, jedoch mit Zulassung von Laien, gehalten; aber auch dies hätte nicht verhindert, dass sie in ihrem alten Geiste fortwirkten.

So habe dann im Jahre 926 ein eingeweihter Gönner dieser Vereine, der Prinz Edwin, des Königs Bruder,

*) Die schwülstigen Aeusserungen Vitruvs über die philosophische Tendenz der Baukunst geben natürlich keinen Beweis über die traditionellen Lehren dieser Corporationen.

**) Was allerdings geschichtliche Thatsache ist. Vgl. Neander's K. G. I. S. 121, III. S. 30 ff.

die Maurer zu York versammelt und hier die Geschichte ihrer ehrwürdigen Kunst und die Gesetze ihres Vereins urkundlich aufzeichnen lassen. Durch diese s. g. Yorker Constitution*) habe die englische Maurerei eine Quelle besessen, welche sie vor Entartung bewahrte und in ihrer stillen Wirksamkeit erhielt. Von ihr sei dann der Gedanke ausgegangen, bei einzelnen Bauunternehmungen die Laien zu jenen grossen Verbrüderungen zu vereinigen, deren ich oben in Beispielen aus Frankreich und besonders der Normandie gedacht habe. In Deutschland finden wir dieses allgemeine, begeisterte Zuströmen aller Stände des Volkes nicht; dagegen sollen hier, nach der Voraussetzung dieser freimaurerischen Schriftsteller, die Stifter der Bauhütten ihre Ansichten aus den englischen Logen entlehnt haben, mit welchen sie daher die Verfassung, die Sorge für strenge Reinheit der Sitten und endlich gewisse abweichende und reinere Religionslehren gemein gehabt hätten. Diese letzten hätten sie jedoch, um Verfolgungen zu entgehen, in tiefstem Geheimnisse bewahren müssen, und desshalb nicht gestattet, dass sie aufgezeichnet wurden, indessen hätten die Mitglieder der Hütte ihre Opposition gegen das Papstthum und gegen die rohe, in sinnlicher Pracht schwelgende Geistlichkeit gern in versteckten Zeichen angedeutet, woher sich denn manche Bildwerke erklären, in denen Mönche oder Priester verspottet und selbst heilige Handlungen in Karrikaturen behandelt werden. In Deutschland wären darauf diese Gesellschaften allmälig erloschen und die letzten Glieder derselben hätten ihr Geheimniss mit in's Grab genommen; in England dagegen wäre unter stärkeren politischen

*) Heldmann a. a. O. S. 129 ff. und Krause, die drei ältesten Kunsturkunden der Freimaurer Brüderschaft I. 546 ff.

Stürmen ihre Wirksamkeit reger erhalten; in den Kämpfen der Häuser Lancaster und York seien sie Anhänger des letzten und führten daher die weisse Rose unter ihren Emblemen; später hätten sie der Reformation Widerstand entgegengesetzt, und zur Zeit der Republik im Interesse der Monarchie und nachher noch lange für die Rechte der vertriebenen Stuarts gewirkt. Endlich gegen das Ende des 17. und im Anfange des 18. Jahrhunderts hätten sie sich von dem zunftmässigen Scheine und von den Beziehungen auf die Werkmaurer gereinigt, um sich zuletzt (1717) als eine freie Gesellschaft mit allgemein menschlichen Zwecken zu constituiren, wozu namentlich die Ausgleichung der Unterschiede unter den Menschen und des religiösen Streites, und die Herstellung einer brüderlichen Eintracht der ganzen Menschheit gehört habe. Die aus dem Bauwesen entlehnten technischen Ausdrücke wären dabei nur als Gleichnisse und Geheimsprache benutzt, um sowohl das Verhältniss des Schöpfers zur Welt, als auch die eigene philanthropische Thätigkeit der Brüder anzudeuten. Dies waren die Freimaurergesellschaften, die sich von England aus über das ganze westliche Europa verbreiteten und (wiewohl in sehr verminderter Bedeutung) noch bis heute bestehen.

Soweit die geschichtliche Darstellung der Freimaurer, welche aber, wie gesagt, auch ausserhalb ihres Kreises nachgesprochen worden ist. Man erkennt in ihr die Zeit ihrer Entstehung. Bekanntlich hatte das Jahrhundert der s. g. Aufklärung eine seltsame Vorliebe für geheime Gesellschaften. Es hing mit dem Materialismus dieser Zeit zusammen, dass man sich das Walten des Geistes nicht ohne bestimmte äussere Formen denken konnte. Man erklärte daher das grosse Mysterium durch kleine

Geheimnisse, und dachte sich die Welt in ihrem geschichtlichen Verlaufe stets unter dem Einflusse geheimer Verbrüderungen, die ihre tiefere Erkenntniss dem grossen Haufen nur in Bildern beigebracht hätten. Für solche bildliche Auffassung hielt man denn nicht bloss die heidnischen Religionen, sondern auch das Christenthum selbst in seiner geschichtlichen Gestalt und träumte daher von einer ununterbrochenen Fortpflanzung reinerer Einsichten über das Wesen Gottes und die Natur durch geheime Verbrüderungen.

Versuchen wir das Wahre vom Falschen zu sichten, so scheint es unzweifelhaft zu sein, dass die moderne Freimaurerei der Form nach aus den zunftmässigen Verbindungen der englischen Werkmaurer hervorgegangen ist. Allein man kann nur annehmen, dass die allgemeinen philanthropischen Lehren, welche ihr Wesen ausmachen, sich des Zunftverbandes als eines geeigneten Gefässes bemächtigt haben, und muss die Behauptung, dass schon im Mittelalter, und gar in seiner früheren Zeit solche Doctrinen hier bewahrt worden, entschieden zurückweisen. Die Yorker Constitution vom Jahre 926, welche angeblich „die reine, noch durch keine päpstlich kirchlichen „Dogmen entstellte Christuslehre mit den Lehren reiner „Menschlichkeit paart," welche den Papst nur als römischen Bischof erkennt, welche endlich die Maurer verpflichtet, „die Gesetze der Noachiden zu halten"*), giebt sich durch ihren ganzen Inhalt als unächt zu erkennen. Mit ihr fällt das Mittelglied jener ganzen Kette und es bleibt eben so unerwiesen, dass in den Bauhütten des Mittelalters, wie in den römischen Collegien der Bauleute, irgend eine von der herrschenden Religion der Zeit abweichende

*) Heldmann a. a. O. S. 145, 143, 138.

Lehre bewahrt worden sei. Alles spricht vielmehr dagegen; ihre Ordnungen schärfen es ein, dass die Glieder der Genossenschaft regelmässig zur Beichte gehen und das Sakrament des Abendmahls feiern, sie haben, wie andere Institute, ihre Schutzheiligen*); sie zeigen sich daher als gute katholische Christen, wie denn im Mittelalter kaum eine andere Ansicht bleibend möglich war. Die Annahme abweichender religiöser Lehren, eines Zusammenhanges der Bauvereine mit älteren Mysterien oder Secten ist also völlig unerwiesen und dem Geiste des Mittelalters widersprechend**). Will man aber auch, und diese Gestalt nimmt es bei Anderen an, die Behauptung des Geheimnisses darauf beschränken, dass es nicht in religiösen, häretischen Doctrinen, sondern in einer philosophisch-künstlerischen Symbolik bestanden habe, dass „etwa die Erkenntniss der Natur, ihrer Kräfte und „Wirkungen, vorzüglich die Wissenschaft von Zahl und „Maass und die rechte Anwendung dieser Erkenntniss

*) Hier die s. g. vier gekrönten Meister, der Legende nach Baumeister oder Bildhauer, welche der Kaiser Diocletian grausam tödten liess, weil sie verweigerten, ein Götzenbild zu fertigen. Vgl. Aurea Legenda (ed. Grässe) cap. 164 S. 739.

**) Bei den Engländern tritt diese Ansicht am Entschiedensten auf, hat aber vermöge der mehr realistischen Weise der Briten auf die Archäologie wenig oder gar keinen Einfluss und überschreitet gewissermaassen nicht den Kreis der Freimaurerei. Bei den Deutschen wird sie unbestimmter vorgetragen, ist dagegen mehr auf die Kunst selbst angewendet. So erscheint sie besonders in den Schriften von Stieglitz (von altdeutscher Baukunst, Leipzig 1820, Gesch. d. Bauk. Nürnberg 1827, S. 340 ff. Beiträge z. G. d. B. Leipzig 1834. II. S. 85 ff. und Ersch und Gruber Encycl. VII. S. 141) und ist wunderbarer Weise auch in Leo's Lehrb. der Gesch. d M. A. Halle 1830, S. 393 adoptirt. Am wenigsten sind die Franzosen von dieser Ansicht berührt; nur Daniel Ramée (Hist. de l'arch. II. 283. und in Chapuy's Moyen age monumental) hat sich an Stieglitz angeschlossen.

„zum Nutzen der Menschen darin gelehrt sei“*), so entbehrt auch diese Behauptung jedes Grundes. Namentlich enthalten die schriftlichen Ordnungen der Steinmetzen keine Spur, dass es irgend solche Lehren gegeben habe, deren Ausbreitung den Mitgliedern der Hütte verboten war. In der Ordnung vom Jahre 1563, aber auch nur in dieser, nicht in den ältern dem Mittelalter näherstehenden, findet sich zwar ein Verbot, aber es lautet nur dahin, dass jeder bei seiner Lossprechung als Geselle an Eidesstatt geloben solle, den Gruss und den Schenk der Steinmetzen Niemanden zu eröffnen oder zu sagen, als dem er es sagen solle, es auch nicht aufzuschreiben**). Offenbar ist also nicht von Kunstgeheimnissen oder Lehren, sondern von den Zeichen die Rede, durch welche sich der wandernde Gesell legitimiren sollte, und das Verbot bezweckte daher nur, wie ähnliche Vorschriften anderer Gewerke, das Eindringen unzünftiger Gesellen zu verhüten und dafür zu sorgen, dass der vorgeschriebene Stufengang der Lehrjahre beobachtet werde. Noch weniger deuten die schon erwähnten Pariser Statuten auf irgend ein Geheimniss. Zwar ist es den Meistern verboten, ihre Gehülfen und Handlanger, die sie in beliebiger Zahl annehmen dürfen, im Handwerk zu unterrichten***), allein

*) Stieglitz, Beiträge S. 87.

**) Heldmann a. a. O. S. 281.

***) Les maçons puent avoir tant aides et vallés à leur mestier come il leur plaist, pourtant que il ne monstrent à nul de eus nul point de leur mestier. — Diese Bestimmung (Livre des métiers. p. 108.) ist nur insofern auffallend, als das Wort Vallé oder Vallet bei den anderen Gewerben einen wirklichen Gesellen bedeutet, dem daher auch bei einigen ein selbstständiges Arbeiten gestattet ist. Es erklärt sich aber dadurch, dass der Maurermeister auch Gehülfen für untergeordnete Dienste und zwar in grosser Zahl brauchte, was bei anderen Gewerken nicht vorkam, und es geht aus einer anderen Stelle

diese Vorschrift ist nichts als eine nothwendige Consequenz der Beschränkung der Lehrlingszahl, die sich hier wie in den anderen Gewerksordnungen findet, und bezweckt nichts weiter als den grossen Andrang zum Gewerbe zu verhüten.

Wozu hätte auch die Geheimhaltung rein künstlerischer Lehren dienen sollen? Es giebt wohl in künstlerischen Dingen ein Geheimniss, das aber keines Verbotes bedarf, weil es sich von selbst der Verbreitung entzieht: das Geheimniss des Talents und selbst der Einsicht. Denn immer sind nur Wenige im Besitze der Theorie und der tieferen Principien, während die Uebrigen dem Herkommen und den praktischen Regeln folgen, ohne Grund und Bedeutung derselben zu kennen. Eine Ausnahme von diesem natürlichen Verhältnisse würde nur dann anzunehmen sein, wenn diese Theorie nicht einfach aus der Natur der Sache geschöpft, sondern mit fremdartigen, symbolischen Beziehungen versetzt gewesen, und wenn sie der Menge nicht etwa bloss durch eigenen Mangel der Begabung oder des Eifers, sondern durch eine absichtliche Geheimhaltung verborgen gewesen wäre. Ob etwas dergleichen vorhanden war, lässt sich nun beim Mangel an bestimmten Nachrichten nur aus den Monumenten erforschen und diese Aufgabe hat Viele beschäftigt, und manche schätzenswerthe Untersuchung veranlasst. Mehrere, namentlich Deutsche, haben geglaubt, den Schlüssel des Geheim-

hervor, dass hier die Lehrlinge auch nach ihrer Lossprechung den Namen Apprentis beibehielten. Das Verbot, jene zu unterrichten, hatte denn auch nicht sowohl die Bedeutung einer Geheimhaltung, als die Folge, dass ein solcher Gehülfe, wenn er auch noch soviel absah, nicht losgesprochen und zur Meisterwürde gelangen konnte, wenn er nicht als Lehrling aufgenommen wurde und die Lehrjahre aushielt.

nisses, das Grundprincip der Construction, welchem die Werke des Mittelalters ihre Schönheit verdanken, gefunden zu haben. Sie sprechen von Grundzahlen Grundmaassen und Grundfiguren, also von arithmetischen oder geometrischen Principien, welche bei der Ausbildung der einzelnen Theile geleitet hätten. Was nun zunächst die Grundzahlen betrifft, so verstehen die, welche sie annehmen, darunter nicht eine allgemeine, bei allen Werken desselben Styls, sondern eine specielle, bei einem bestimmten Gebäude zum Grunde gelegte Zahl, welche der Architekt nach den Umständen oder nach einer unbekannten, in den Bauhütten überlieferten, vielleicht gar symbolischen Rücksicht feststellte und danach die Details, namentlich die Zahl der mehrfach vorkommenden Theile, also der Pfeiler und Fenster, der Polygonseiten des Chors und der Stockwerke des Thurms, wohl auch einzelne Gliederungen, bestimmte. Diese Bestimmung soll aber nicht durch unmittelbare Anwendung der Grundzahl erfolgt sein, (was auch unmöglich wäre, da diese Theile der ganzen Anlage zufolge nicht in gleicher Zahl vorkommen können), sondern nur durch Rücksichtnahme auf dieselbe, so dass jeder Theil durch Multiplication, Division oder noch auf andere Weise aus der Grundzahl entnommen ist. Vor allem soll sie in der Gestalt des Chorschlusses, also an der heiligsten und wichtigsten Stelle des Baues, gefunden werden; allein nicht immer in der Zahl der wirklich angewendeten Seiten des Chorschlusses, sondern zuweilen auch nur in der Zahl sämmtlicher Seiten des Polygons, von dem der Chorschluss ein Fragment ist. So soll, nach der Behauptung eines Vertheidigers dieser Ansicht, bei einem dreiseitigen Chorschlusse die Polygonzahl

sechs oder acht, da der dreiseitige Schluss aus dem Sechs oder Achtecke genommen zu sein pflegt, bei einem fünf- oder siebenseitigen aber die Zahl dieser angewendeten Seiten, fünf oder sieben, und nicht die des Polygons, zehn oder zwölf, als Grundzahl gelten*). Die Anwendung der so gefundenen Grundzahl auf die anderen erwähnten Theile soll dann ferner auch nicht immer in derselben Weise erfolgt sein; bald soll sie sich an einer Pfeilerreihe, bald an beiden zusammen, bald in der ganzen Länge der Kirche, bald nur bis zum Anfange oder bis zum Schlusse des Kreuzschiffes finden. Allein selbst bei dem grossen Spielraume, den diese verschiedenen Combinationen gewähren, lässt sich die Durchführung der vermeintlichen Grundzahl bei den bedeutendsten und durchdachtesten Constructionen nicht nachweisen, wie dies selbst die Vertheidiger dieser Hypothese zugestehen müssen**). In der That ist wenig oder gar kein Gewicht darauf zu legen. Die Natur der Sache, die Bedingungen, welche sich aus der Haltbarkeit des Materials, dem kirchlichen Zwecke und anderen nothwendigen Rücksichten ergaben, stellten ohnehin für die Zahl dieser Theile ziemlich enge Gränzen. Der Polygonseiten am Chorschlusse konnten nicht weniger als drei, nicht füglich

*) Stieglitz. Gesch. d. Bauk. S. 338 u. Beiträge II. S. 50.

**) Hoffstadt (goth. A. B. C. S. 175 ff.) führt für den Satz, dass sich die Zahl der Schäfte nach der Grundzahl des Chores richte, sechs Beispiele an, darunter aber auch den Freiburger und Wiener Dom, obgleich bei beiden der Chor viel jünger ist als das Schiff und mithin höchstens jenes nach diesem geregelt sein kann, wodurch, namentlich wenn man an die Geschichte beider Kirchen denkt, die Bedeutung der Grundzahl verloren geht. Zugleich giebt er aber auch eine Reihe von Beispielen, wo seine Regel nicht zutrifft, und darunter so bedeutende, wie die Elisabethkirche in Marburg und die Dome zu Köln und zu Meissen.

mehr als sieben sein, die Pfeiler einer Reihe sind in den grösseren nordischen Kirchen meistens nicht unter sechs und nicht über zwölf. Die Fenster richten sich nach den Pfeilern und Gewölbfeldern und bei den feineren Gliederungen kommen so mannigfache Abtheilungen vor, dass man sie willkürlich begränzen kann. Lässt man nun bei den Polygonseiten die Alternative zwischen ihrer Zahl und der des Polygons, erlaubt man sich den Anfangs- und Endpunkt der Pfeilerreihe verschieden zu bestimmen, so ist es freilich nicht schwer Uebereinstimmungen zu finden. Man kann aber unmöglich annehmen, dass dieses Zahlenspiel den Architekten beschäftigte und dass er sich dadurch bei Anlage und Ausführung des Ganzen beschränken lassen.

Auf die Dimensionen des Gebäudes, von denen die Wirkung desselben abhing, auf Länge, Breite, Höhe und Pfeilerabstand und auf ihre Verhältnisse zu einander, fand diese Grundzahl ohnehin keine Anwendung, hier kann nur von einem Grundmaasse die Rede sein, d. h. davon, dass ein bestimmtes, am Gebäude angewendetes Maass als Einheit behandelt und danach entweder durch Multiplication oder durch Bruchtheilung die anderen Dimensionen begränzt wurden. Dies findet sich nun in der That oft, in der Art, dass die Meister eine Maassbestimmung, etwa den Pfeilerabstand oder die Breite des Mittelschiffes, bei den anderen Maassen dergestalt benutzten, dass diese einen einfachen Bruch oder eine ebenso einfache Multiplication jener Einheit darstellen. Allein ebenso deutlich zeigt sich auch, dass sie hierbei von keinem symbolischen Zahlenspiele und keiner ein für allemal festgestellten Regel ausgingen, sondern nur die durch die Natur der Verhältnisse im

Allgemeinen gebotenen Dimensionen in solcher Weise fixirten *). Daher dient denn auch nicht immer dieselbe Linie als Grundmaass, und die Verhältnisse der Anwendung sind bei jedem Gebäude selbstständig bestimmt. Die Meister des Mittelalters verhielten sich dabei ebenso, wie die antiken Architekten, welche auch nur ungefähr gewisse Proportionen beobachteten, und weit entfernt waren, sich an die engen Vorschriften, welche die spätere Theorie aus ihren Werken abstrahirt hat, ängstlich zu binden. Das Mittelalter ist aber noch freier, weil der Typus des Baues reicher und schwieriger ist. Hier herrscht daher nicht einmal in dem Grade wie in der

*) Sehr schätzbare Untersuchungen in dieser Beziehung giebt Bernhard Gräber, Vergleichende Sammlungen für christlich mittelalterliche Baukunst 2. Theil: Die Constructionslehre; Augsburg 1841. Als Beispiele für die Art dieser Verhältnisse führe ich daraus zwei Kirchen an, die berühmte Elisabethkirche zu Marburg und die Kirche zu Altstadt in Bayern. Bei jener ist der Pfeilerabstand oder die Breite des Seitenschiffes, beides von der Pfeilerachse gerechnet, die Einheit (18′); sie findet sich verdoppelt als Breite des Mittelschiffs und Höhe des Hauptportals (36′), vierfach als (lichte) Breite des Langhauses und (innere) Gewölbhöhe (72′), achtfach als Länge des Kreuzschiffes mit den Strebepfeilern, mithin als grösseste Breite der Kirche (144′), sechsfach als Giebelhöhe (108′), endlich zwölffach als innere Länge mit Inbegriff des Portals, dreizehnfach als äussere Gesammtlänge (234′) und fünfzehnfach als Thurmhöhe (270′). Bei der (mir übrigens unbekannten) älteren, im Uebergangsstyle gebauten Kirche zu Altstadt ist dagegen die Breite des Mittelschiffs von einer Pfeilerachse zur andern die Einheit d. h. nur ihre Zahl hat zu den verschiedenen anderen Maassen ein genaues Verhältniss. Sie beträgt 30′ und eben soviel die Höhe der Pfeiler, beides in den Seitenschiffen die Hälfte (15′), ebensoviel der Pfeilerabstand von Achse zu Achse und die Tiefe der halbkreisförmigen Chornische; die Dicke der Pfeiler endlich ein Fünftel (6′) und daher die Breite des Mittelschiffes im Lichten vier, die der Seitenschiffe zwei Fünftel (24′ und 12′). Die ganze innere Breite endlich giebt das Doppelte (60′), die ganze Länge das Vierfache (120′) jener Einheit.

antiken Architektur ein einfaches Grundmaass, am wenigsten wie dort in dem Säulendurchmesser ein kleines, und unter den grösseren Dimensionen hat keine bleibend eine solche Bedeutung. In romanischen Bauten kann man meistens die Breite des Mittelschiffs als die Einheit betrachten, nach welcher sich das Uebrige richtet, in gothischen ist es bald diese Dimension, bald der Pfeilerabstand von Achse zu Achse gerechnet*). In vielen, ja man kann sagen, in der Mehrzahl der Gebäude aus besserer Zeit giebt aber keine von beiden Linien und überhaupt kein an dem Gebäude angewendetes Längenmaass den genauen Maassstab für die anderen Dimensionen, und nur in Kirchen aus der letzten Zeit des gothischen Styls mag sich zuweilen ein pedantisches Festhalten solcher Maasse und Zahlenverhältnisse finden.

Deshalb hat man vermuthet, dass nicht eine Linie, sondern eine geometrische Figur zum Grunde gelegt worden, aus deren verschiedenen Seiten man denn das für jeden Theil des Gebäudes Angemessene entlehnt habe. Man hat mehrere Hypothesen dieser Art aufgestellt, nicht ohne eine Beimischung symbolischer Beziehungen. Zuerst nennt man den Würfel, der als die dritte Potenz, als die regelrechte Entwickelung der Linie zum Körper allerdings etwas Bedeutungsvolles hat. Von seiner Anwendung spricht man hauptsächlich bei der romanischen Baukunst. Denkt man hier nämlich auf dem Centralquadrat einen Würfel errichtet und legt dessen Seitenflächen so auseinander, dass nach drei Seiten jedesmal Ein Quadrat,

*) Gräber a. a. O. S. 35 und Hoffstadt, gothisches A. B. C. S. 175 ff. enthalten darüber nähere Angaben, aus denen sich aber mehr als die Verfasser beabsichtigen, das Schwankende und Beliebige in der Anwendung solches angeblichen Grundmaasses ergiebt.

nach der vierten aber zwei Quadrate (nämlich das der Seite und das obere) abfallen, so hat man allerdings die Gestalt des Kreuzes und ungefähr den Kern einer romanischen Kirche. Aber es fehlt doch viel, dass man die ganze Kirche habe; Seitenschiffe und Chornische lassen sich nicht aus dem Würfel herleiten und ebensowenig der andere Theil des Langhauses, wenn dasselbe, wie es ja fast immer der Fall ist, mehr als zwei Quadrate misst. Noch weniger aber hat der Würfel irgend eine nahe Beziehung auf den Charakter des Gebäudes, denn in diesem ist überall das Längliche, Ungleichseitige vorherrschend, während der Würfel der Ausdruck allseitiger Gleichheit ist. Man kann daher schwerlich glauben, dass die Meister der romanischen Kunst an den Würfel gedacht haben; die derben einfachen Formen ihrer Werke zeigen keine Spur einer solchen Absicht und die oft sehr wortreichen Erzählungen ihrer Bauthätigkeit weisen nicht im Entferntesten darauf hin*).

Etwas anders verhält es sich mit der gothischen Baukunst. Hier ist nicht nur der Styl so complicirt, dass man sich wohl ein Geheimniss darunter verborgen denken könnte, sondern wir besitzen auch wirklich schriftliche Aeusserungen von Bau- und Werkmeistern, in welchen die Anwendung gewisser geometrischer Figuren empfohlen und mit Wichtigkeit wie ein Arcanum behandelt wird. Es wird darin von der „rechten, freien Kunst der „Geometrie," von „des Chores und der Fialen

*) Stieglitz und Andere führen das Würfelkapitäl als einen Beweis bewusster Anwendung dieser Form an. Allein das Würfelkapitäl ist kein Würfel und der Augenschein lehrt, dass es aus ganz anderen Gründen enstanden ist. Auch findet es sich ja nur in gewissen Gegenden, während es, wenn es gleichsam den Schlüssel für die ganze Construction enthalten sollte, allgemein verbreitet sein müsste.

„Gerechtigkeit," von dem „rechten Grunde der deutschen Steinmetzen" gesprochen, und dabei die Triangulatur und Quadratur als dieser rechte Grund genannt. Diese Schriften rühren zwar sämmtlich aus später Zeit her, die frühesten aus dem letzten Drittel des fünfzehnten Jahrhunderts, die anderen gar aus dem sechszehnten und siebenzehnten*), allein ihre Verfasser stehen doch der guten Zeit näher wie wir und berufen sich auf altes Herkommen, darauf, dass sie von „den Alten, der Kunst Wissenden"**) Belehrungen erhalten hätten. Der Inhalt dieser Schriften verdient daher wohl eine Prüfung.

Es ist bemerkenswerth, dass sie sämmtlich von Deutschen oder doch aus deutscher Quelle herrühren; Franzosen und Engländer haben, so viel wir wissen, nichts Aehnliches aufgezeichnet. Die ältesten und rein deutschen Schriften dieser Art sind weniger bedeutsam. Die eine (Geometria deutsch, angeblich von Hans Hösch aus Gmünd 1472), giebt nur eine geometrische Vorschule für Steinmetzen, eine Anleitung, um ohne Berechnung mit Zirkel und Lineal künstlichere Figuren, Fünfecke u. dgl. zu construiren. Die zweite, von Mathias Roriczer, Dommeister zu Regensburg, vom Jahre 1486 enthält Anleitung für die Construction gewisser Glieder, der Fialen, Wasserschläge u. dgl. Sie ist sehr interessant und wir werden noch auf sie zurückkommen, aber eine Grundfigur als allgemeine, bedeutsame Wurzel des Ganzen, ist darin nicht gelehrt. Darauf deutet

*) Ein Verzeichniss solcher Schriften bei Hoffstadt goth. A. B. C. S. 165 ff.

**) So Mathias Roriczer in der Dedication seines Büchleins von der Fialen Gerechtigkeit 1486, abgedruckt bei Heideloff »Die Bauhütte des Mittelalters« und richtiger herausgegeben von Reichensperger, Trier 1845.

erst die dritte, spätere solcher Schriften, das Werk eines Italieners, hin. Cesare Cesariano aus Mailand, Schüler oder doch Zeitgenosse des Bramante*), gab im Jahre 1521 eine italienische Uebersetzung des Vitruv mit Erläuterungen heraus und liess sich dabei auf eine genaue Erörterung des Dombaues seiner Vaterstadt ein, dessen Grund- und Aufriss er beifügte. Er bezeichnet die Regeln, welche er über die Construction des gothischen Baues vorträgt, ausdrücklich als Grundsätze der deutschen Architekten. Sein italienisches Werk übersetzte nun wieder der Nürnberger Arzt Rivius im Jahre 1548 ins Deutsche, jedoch ohne seinen Autor zu benennen, wobei er auch jenen Excurs über den Mailänder Dom mit aufnahm. Dieses Buch des Rivius ist nun die eigentliche, freilich etwas trübe Quelle für jene vermeintlichen Geheimlehren der deutschen Meister. Hier werden allerdings nicht blos Hülfsmittel und Constructionen für einzelne schwierige Glieder des Baues angegeben, sondern der Triangel, das gleichseitige Dreieck, wird ausdrücklich als der „fürnehmste höchste Steinmetzengrund" bezeichnet und die Grundlegung und Aufziehung aller Theile aus diesem Dreiecke, dem Quadrat und dem Zirkel gelehrt. Die Erläuterungen über die Ausführung des Ganzen nach dieser Regel gewähren freilich keine überzeugenden Gründe, die Seiten der Triangel sind niemals im Bau bedeutsam hervortretende Linien, die Punkte, von denen die Seiten dieser Dreiecke ausgehen, liegen bald innerhalb, bald ausserhalb des Gebäudes, sie scheinen willkürlich gewählt, um den Grund- und Aufriss, wie er bestand, dieser Lehre

*) Vgl. über seine streitigen Lebensumstände Vasari ed. San. Vol. 5. S. 139 und 159, und die Noten in der Uebers. von Förster Th. III. Abth. 1, S. 94.

anzupassen. Bei dem Mailänder Dom, in seiner fünfschiffigen und mithin breiten, der italienischen Architektur sich annähernden Form liess sich die Anwendung des gleichseitigen Dreiecks noch allenfalls denken, bei den schlanken, steil aufstrebenden Massen französischer oder deutscher Dome der besseren Zeit wird aber ein solcher Versuch völlig misslingen. Will man diese auf Dreiecke reduciren, so sind es nicht gleichseitige, sondern hohe, auf kleiner Grundlinie stehende*). Je mehr man sich aber mit der Construction und dem Geiste der alten Meister vertraut macht, desto mehr muss man der Annahme einer solchen Grundfigur widersprechen. Der Architekt hat in den äusseren Verhältnissen in der Beschaffenheit des Materials und des Raumes, in der Sorge für Sicherheit und Dauerbarkeit vielfache Schwierigkeiten, er bedarf seiner vollen Freiheit um sie zu überwinden. Die Verpflichtung auf eine stets gleichbleibende Grundform würde ein Hinderniss, nicht ein Hülfsmittel zur Lösung seiner Aufgabe werden**). Die gothische Architektur, grade weil sie complicirter war als andere und mehr Rücksichten nehmen musste, brauchte diese Freiheit noch mehr und liess sie sich wahrlich nicht rauben.

Die Bedeutung dieser Geheimnisse ist in der That

*) Dass Boisserée, der würdige Herausgeber des Kölner Domes, sich dieser Lehre geneigt zeigt, wird dadurch einigermaassen begreiflich, dass auch dieser Dom fünfschiffig ist und dadurch breitere Verhältnisse hat.

**) Sehr gut sagt Félix de Verneilh in den Annales archéologiques VII. p. 57 in Beziehung auf Boisserée's „Religion du triangle équilatéral": Certes, l'architecte de Cologne en fixant le diamètre des colonnes a eu égard à l'élévation et à la pesanteur des voutes ainsi qu'à la nature ou à la force des matériaux, bien plus qu'à n'importe quel triangle. Dresser le plan d'après le principe du triangle équilateral, c'est un tour de force comme un autre, c'est une entrave plutôt qu'une source d'harmonie.

eine viel geringere; sie sind allerdings Hülfsmittel, aber nicht für die höhere Erfindung, sondern nur für den Steinmetzen, um die vorgeschriebenen Glieder ohne geometrische Kenntnisse richtig auszuführen, und allenfalls für den handwerksmässigen Baumeister, um die herkömmlichen und von ihm beabsichtigten Formen ohne Berechnung zu zeichnen. Aber sie hängen allerdings mit den feineren Eigenthümlichkeiten des gothischen Styls zusammen. In der antiken Architektur gab es keine anderen als rechte Winkel, und keine anderen Curven als Kreislinien, deren Mittelpunkte in rechtwinkeligen d. h. den Achsen der Länge und der Breite des Gebäudes parallel laufenden Linien lagen. In der mittelalterlichen Baukunst spielte dagegen von Anfang an die schräge Linie eine grosse Rolle, und in Folge des Kreuzgewölbes wurde die Diagonale recht eigentlich das Lebensprincip der ganzen Construction. Im romanischen Style war die Schräge nur durch rechtwinkelige Abstufungen und ihnen eingeschriebene Kreislinien angedeutet, hier genügten daher noch immer Winkelmaass und Zirkel zur Ausführung aller Details. Im gothischen Style dagegen wurden Polygonformen, spitze und stumpfe Winkel, tiefe Höhlungen und feine Gliederungen angewendet, für welche jene alten Hülfsmittel nicht ausreichten, und deren Construction geometrische Kenntnisse erforderte, die den gewöhnlichen zunftmässigen Bauleuten fehlten. Daher war es erwünscht, dass man ein Hülfsmittel erfand, welches diese Arbeit erleichterte. Man bemerkte, dass die meisten schrägen Linien Diagonalen eines aus zwei gleichen Abschnitten der beiden Achsen des Gebäudes errichteten Quadrates seien; dass alle Diagonalen dieser Art einander ebenso parallel sein müssten, wie alle auf den Aussenmauern senkrecht

errichteten Linien entweder der Länge oder der Breite parallel waren, dass es daher wenn man die schrägen Linien sämmtlich als Diagonalen behandelte, im ganzen Bau nur vier verschiedene Richtungen, die der beiden Axen und der beiden Diagonalen, gebe. Man bemerkte ferner, dass hierdurch auch die Zahl der möglichen Winkel sehr beschränkt wurde, indem die spitzen Winkel sämmtlich die Hälfte eines rechten bildeten und die stumpfen aus dem rechten Winkel und seiner Hälfte zusammengesetzt waren. Man erhielt daher gleichsam einen Auszug aller Linien und Winkel des Gebäudes, wenn man zwei Quadrate, ein senkrecht gestelltes, und ein im Verhältniss zu den Achsen des Gebäudes übereck gestelltes, also der Diagonalenrichtung entsprechendes, einander durchschneidend oder in einander eingezeichnet annahm, und hatte, da man diese Quadrate leicht durch grössere oder kleinere derselben Art vermehren konnte, ein Hülfsmittel für die einfacheren oder complicirteren Glieder. Dies nannte man denn die Quadratur, weil der Arbeitende alles auf Quadrate zurückführte, oder auch, was bei den deutschen Werkmeistern üblicher gewesen zu sein scheint, Achtort oder Achtuhr, weil bei diesem Schema die Zahl: Acht, vielfältig zum Vorschein kam; denn die beiden Quadrate enthalten acht Seiten und bilden übereinandergelegt einen achteckigen Stern mit einem inneren Achteck und acht äusseren Dreiecken.

Die ausgedehnteste Anwendung fand dieses Schema bei den Fialen, indem es vermöge desselben leicht war, die abnehmende Gliederung derselben auf den verschiedenen Stufen der Höhe in einem Grundrisse anzugeben. Man deutete durch innere parallele Quadrate die Verjüngung des viereckigen Pfeilers auf seinen höheren

Stufen an, verlängerte dann die Seiten des inneren Quadrates bis zu denen des äusseren und erhielt so durch vier kleine Eckquadrate den Grundriss der etwa anzuwendenden Eckfialen, erlangte endlich durch Uebereckstellung des inneren Quadrates das Achteck, welches den Grundriss der Hauptfiale bilden sollte. Man konnte in dieser Weise ins Unendliche fortfahren und eine Reihe kleinerer Figuren erzeugen, nach denen man sich bei allen Details richten konnte. Aehnlich verhielt es sich bei der Bildung des Tragpfeilers, dessen Basis im Wesentlichen in einem übereck gestellten Quadrate, jedoch mit abgefaseten, durch ein grösseres senkrecht gestelltes Quadrat abgeschnittenen, Ecken besteht, während die polygonförmigen Untersätze der Dienste an ihrer vorderen Seite der Diagonale, an ihren Seitenlinien aber einer der beiden rechtwinkeligen Richtungen entsprechen. Und eben so beherrschen dieselben Linien die weitere Gliederung der Rundstäbe und Hohlkehlen, indem die Diagonale als Tangente oder Durchmesser ihrer Kreise sie bestimmt, während ihre Gruppirung im Vor- und Zurücktreten und in der Scheidung stärkerer und schwächerer Dienste und Höhlungen auf den beiden rechtwinkeligen Dimensionen beruhet. Auch hier waren daher sämmtliche zur Zeichnung des Gliedes erforderlichen Winkel und Linien in jenem Schema enthalten, und eben so verhielt es sich bei der Gliederung der Fenster und Portale und bei allem Maasswerk.

In ähnlicher Weise wie im Achtort die Quadrate konnte man auch zwei gleiche gleichseitige Dreiecke übereinander legen, so dass sie einen sechseckigen Stern mit einem regelmässigen Sechseck als Kern und sechs Dreiecken als Spitzen bildeten. Vier Dreiecke geben in

derselben Weise ein Zwölfeck. Dies ist die sogenannte Triangulatur, ohne Zweifel eine spätere Erfindung, weil sie auf die Formen des guten Styls selten oder nie Anwendung leidet, sondern nur auf die Künsteleien, welche man im fünfzehnten und sechszehnten Jahrhundert, und auch da mehr an Tabernakeln und sonstigen Zierwerken als an wirklichen Bauten, anbrachte.

Obgleich hienach Quadratur und Triangulatur ungeachtet ihrer volltönenden Namen wirklich nichts anderes als mechanische Hülfsmittel für die Construction von Polygonwinkeln und schwierigeren Gliederungen waren *), ist es dennoch begreiflich, dass sie dem einfachen Steinmetzen, der ihre Gründe nicht kannte, räthselhaft und, da sie ihn zu feinen und künstlichen Arbeiten wunderbar befähigten, wie ein Arcanum erschienen, und dass diese Ueberschätzung in der Zeit des Verfalls zunahm. Man glaubte durch diese Kunstgriffe den alten Meistern gleich zu kommen, und bemerkte nicht, dass die Kraft der künstlerischen Erfindung dadurch gelähmt wurde. Cesariano, der in den letzten Tagen gothischer Bauthätigkeit von den am Mailänder Dome beschäftigten deutschen Werkleuten ihre Regeln erfragte, suchte als ein gelehrter Architekt sie auf Grundprincipien zurückzuführen und gab ihnen eine noch anspruchsvollere Gestalt, als sie bei

*) Hoffstadt behauptet, dass die „Quadratur" wenigstens insofern dem gothischen Bau zum Grunde läge, als das Grössere zum Kleineren sich durchweg verhalte, wie die Diagonale zur Seite des Quadrats. Wo man grössere Steigerung wünschte, habe man dasselbe Gesetz in weiterer Potenz angewendet, und also die Diagonale des Diagonalenquadrats als Maassstab gebraucht. Auch dies künstliche und willkürliche Gesetz möchte, wenn überhaupt, nur in der spätesten Zeit, und auch da nur in beschränktem Umfange, angenommen worden sein. Bei allen wesentlichen Verhältnissen (z. B. bei denen des Grundrisses) trifft es niemals zu.

jenen Steinmetzen gehabt hatten. Rivius, sein Uebersetzer ins Deutsche, war kein Architekt, sondern ein Arzt, ein Dilettant, und nahm den zwischen den Kapiteln des Vitruv versteckten Excurs über den Mailänder Dom ohne sachkundige Prüfung auf. Die Baumeister selbst beschäftigten sich aber von nun an nicht mehr mit der gothischen Architektur, und nur in der allmälig absterbenden Zunft wurden jene Hülfsmittel als unfruchtbare Geheimnisse vererbt, wo dann in neuerer Zeit deutsche für die mittelalterliche Kunst begeisterte Forscher sie entdeckten. Boisserée liess sich von einem der letzten zünftigen Meister darüber belehren*), und er und andere gleichgesinnte Alterthumsfreunde fanden in dem Buche des Rivius eine willkommene Bestätigung des vorausgesetzten Geheimnisses**). Ja sie glaubten sogar davon praktischen Gebrauch zur Wiederherstellung des gothischen Styls machen zu können***), während diese Formeln doch nur ein Kennzeichen und Beförderungsmittel des Verfalls sind. Sie beruhen auf einer wichtigen und charakteristischen Eigenschaft des gothischen Styls, aber sie geben dieselbe einseitig, aus dem Zusammenhange mit anderen Eigenschaften herausgerissen und in erstarrter Form. Die Geometrie hat allerdings in dieser Architektur eine ungewöhnliche Wichtigkeit; während sie in anderen Baustylen nur die unbemerkte Grundlage, das Nothwendige, bildet, tritt sie hier selbstständig heraus und macht sich in den feineren, ornamentistischen Theilen geltend. Aber

*) Johann Kieskalt in Nürnberg. Gesch. u. Beschr. d. Doms zu Köln. S. 37.

**) Es ist nicht zu übersehen, dass auch diese Alterthumsfreunde meistens (Boisserée, Stieglitz, Hoffstadt) Dilettanten waren.

***) Hoffstadt, goth. A.B.C. ist daher ein gefährlicher Führer.

in den guten Zeiten des Styls ist dies streng geometrische Element durch ein anderes, ihm entgegengesetztes, durch das Weiche, Phantastische, das schon den constructiven Theilen einen Anklang an Pflanzenbildungen gewährt, gemildert. Beide an und für sich verschiedene Eigenschaften bilden gemeinschaftlich das Wesen dieses Styls und man darf weder die eine noch die andere ausschliesslich hervorheben ohne ihn zu zerstören. Dies geschah allerdings in der Zeit des Verfalls, wo durch solche einseitige Auffassung bald eine spielende Naturnachahmung bald geometrische Künstelei oder geometrische Trockenheit entstand; es geschieht auch in jenen Hypothesen über die Entstehung des gothischen Styls, da sie bald ein vegetabilisches Vorbild, bald eine geometrische Formel für die Grundlage desselben erklären. Wollen wir ihn richtig verstehen, so müssen wir daher den Punkt suchen, in dem beide Eigenschaften gemeinschaftlich wurzeln.

Man hat nachzuweisen versucht, dass auch die streng geometrischen Formen des gothischen Styls ihren Ursprung in der Natur haben, indem sich im Inneren der Stiele und Stengel der Pflanzen, so wie in den Krystallen ähnliche regelmässige Bildungen finden*). Allein diese Bemerkung, die man überdies nur in einem allgemeinen und unbestimmten Sinne für richtig anerkennen kann, giebt jedenfalls auf unserem historischen Gebiete keine Aufklärung. Den alten Meistern war diese Beziehung unbekannt, und wenn sie auch nachweisen würde, dass ein gemeinsames Gesetz in beiden getrennten Gebieten,

*) Metzger, Gesetze d. Pflanzen u. Mineralienbildung, angewendet auf den altdeutschen Baustyl. Stuttgart 1835. Vgl. auch Hoffstadt gothisches A. B. C.

in jener unbewussten Bildungskraft der Natur und in dieser menschlichen Thätigkeit wirkte, so bleibt uns doch noch die Frage nach den Mittelgliedern, welche diese Aehnlichkeit hervorbrachten. Hier aber finden wir bald den statischen und für die Baukunst entscheidenden Grund in dem Vorherrschen des Senkrechten, das in der Pflanzenwelt wie in diesem Style einheimisch ist. Denn dies bedingt die Verbindung der senkrechten Glieder durch Bögen und somit eine Aehnlichkeit mit den Aesten der Bäume und mit der Senkung der Stiele, und andrerseits die geometrische Zeichnung der feineren Theile, welche den krystallinischen Bildungen im Innern der Pflanzen einigermaassen gleicht.

Allein auch diese statische Eigenschaft beruhete wiederum nur auf einem moralischen Grunde; man wählte diese Constructionsweise und bildete sie beharrlich aus, weil man sich von ihr angezogen, eine Verwandtschaft mit ihr fühlte, deren Quelle wir auch in der Richtung des mittelalterlichen Geistes wohl erkennen können. Sie liegt in jener eigenthümlichen Consequenz, welche die einzelnen Geisteskräfte, Verstand, Gefühl und Phantasie über das gewöhnliche Maass steigerte und dadurch einen Zwiespalt hervorrief, der erst wieder einer mittelbaren Einigung bedurfte. Vermöge dieser Richtung suchte man denn auch Formen auf, in welchen sich diese Geisteskräfte so vereinzelt und gesteigert äussern, aber doch auch wieder sich harmonisch vereinigen konnten. Bei den Muhamedanern war eine ähnliche Scheidung der Kräfte, aber ohne das einigende Element, welches das Christenthum mitbrachte. Daher schweifte ihre Reflexion wie ihre Phantasie ins Unbegränzte aus, während ihr Gefühl in den Banden der Sinnlichkeit blieb. Auf christlichem

Boden war die Einheit des geistigen Urhebers der Dinge und der von ihm geschaffenen Natur eine unerschütterliche Voraussetzung; die Gedanken blieben daher mässiger und praktischer, das Gefühl wurde weich und sehnsüchtig und die Phantasie kleidete ihre geistigen Stoffe in natürliche Formen. Aber sie wurde von dem Naturgebiete angezogen, welches dieser Scheidung der Kräfte entsprach, nicht von der menschlichen Natur, in der Alles in einer untrennbaren Einheit umschlossen ist, sondern von der Pflanzenwelt, deren Unbestimmtheit, Biegsamkeit und wuchernde Fruchtbarkeit ihr zusagte. Nicht bloss in der Kunst, auch in der Sittlichkeit des Mittelalters erkennen wir die Verwandtschaft mit der vegetabilischen Natur; die Begeisterung treibt mit üppigem Wachsthum aufwärts, bis sie geschwächt sich niedersenkt, die Hingebung rankt sich wie Epheu an den ihr dargebotenen Gegenständen empor, und der Glaube wurzelt wie die Pflanze in dem Boden der Autorität, in dem er gewachsen ist. Alle jene moralischen Züge, welche das Vorherrschen des weiblichen Elements bedingten, enthalten auch eine Verwandtschaft mit der vegetabilischen Natur.

Im romanischen Style kam diese Richtung auf das Phantastische und auf Gefühlsweichheit noch nicht zur Ausbildung, weil hier noch das Verständige, der Gedanke eines strengen, beherrschenden Gesetzes, übermächtig war und jenen anderen Kräften nur ungeregelte Ausbrüche gestattete. Im gothischen Style ist dagegen der Gedanke einer vollen, aber dennoch geregelten individuellen Freiheit zur Reife gekommen. Das Verständige ist vom Gefühl und von der Phantasie ganz durchdrungen, sie haben sich selbst dem Verstande gemäss ausgebildet, und durchfliessen in regelmässigen Adern belebend und

erwärmend den ganzen Körper. Alle Kräfte äussern sich auch hier noch stark, und wir können daher wohl in einzelnen Erscheinungen das Vorherrschen der einen oder der anderen wahrnehmen, aber im Ganzen sind sie verschmolzen. In der romanischen Architektur haben wir daher ein Bild des früheren theokratischen Mittelalters, das seine grossartige Theorie nur unvollkommen zur Ausführung brachte, im gothischen das der ritterlich-scholastischen Zeit. Das Innere zeigt die anmuthigen, milden Seiten des ritterlichen Wesens; die Wärme der Hingebung, die zarte Sitte. Der Spitzbogen trägt zwar einen aristokratischen Charakter, er giebt nicht jene unlösbare, urkräftige Einheit des Rundbogens, sondern nur eine bedingte, die sich mit wehrhafter Spitze nach oben kehrt. Aber doch ist diese Einheit eine freiwillige, und ein edler, weicher, reiner Geist durchdringt das Ganze, das um so fester ist, weil es auf freier Widmung beruhet. Diese Weichheit äussert sich im leichten Anschmiegen aller Theile, in der geregelten Durchführung des allgemeinen Gesetzes, in der Anmuth des leichten Maasswerks und in dem Neigen und Durchdringen der Bögen und Gewölbe. Hier herrscht denn auch das Element des Vegetabilischen, des passiven, nachgiebigen Gefühls. Man hat viel von dem sehnsüchtigen, himmelwärts strebenden Geiste der gothischen Baukunst gesprochen, und nicht ganz mit Unrecht, denn diese weichen, fliessenden, strebenden Formen haben einen sehnsüchtigen Ausdruck. Nur darf man diese Sehnsucht nicht, wie es meistens geschieht, als eine selbstgefällige, sentimentale Willkür auffassen, sondern als das allgemeine Gesetz des Ganzen, dem sich das Einzelne ruhig und anspruchslos fügt. Das Aufstreben jedes Theiles für sich ist nur

desshalb schön, weil es von allen anderen Theilen gleichmässig geschieht und so das Ganze bildet und erhält.

Im Aeusseren tritt eine ganz andere Seite des ritterlichen Wesens hervor; was dort als weiches Hingeben und sehnsüchtiges Aufblicken erschien, zeigt sich hier als kühnes, beharrliches, unbeugsames Streben. Stolz und fest steigen die Strebepfeiler aus starker Wurzel hoch empor, ihre Reihe steht geschlossen wie ein Wald von kriegerischen Lanzen, aber der vorherrschende Geist der Sonderung und der Auszeichnung hat die festen, einheitlichen Mauern gebrochen. Nur die Gleichheit der vielen Einzelheiten zeigt die Einheit des Ganzen und nur in dem allmäligen Aufwachsen, in dem Anschluss an die das Innere stützenden Bögen, in dem Blätterschmuck der Fialen äussert sich noch jener pflanzenähnliche, weiche Sinn, der im Inneren herrscht. Hier zeigt sich auch die scholastische Consequenz in ihrer spaltenden Schärfe, während sie im Innern noch von der Weichheit des Gefühls beherrscht wird.

Diese Uebereinstimmung der baulichen Form mit dem Zeitgeiste ist auch die Quelle ihrer Schönheit. Die Zeit war eine grosse, tieferregte, fromme, jugendlich kräftige, sie erfasste die höchsten Wahrheiten in einer vielleicht beschränkten, aber auch bestimmten, Vertrauen erweckenden Form, und drückte das Gepräge dieser Form allen Lebensäusserungen auf. Sie besass daher die Elemente einer künstlerischen Entwickelung, und strebte mit wahrer Sehnsucht nach einer solchen, um eine Anschauung ihres inneren Wesens zu erlangen. Das Verdienst der Meister war es, dass sie, die Begabten, sich treu und bescheiden diesem allgemeinen Streben hingaben, dass sie nichts Anderes und Besseres geben wollten, als was die Zeit

gewährte, und so dem bewegten Leben seine Formgesetze ablauschten, sie in dem ruhigen Elemente der Architektur zur vollendeten Gestalt ausprägten. Dies war das Geheimniss jener alten Meister, ein wahres, ihnen selbst unbewusstes, nicht ein willkürlich verschwiegenes Mysterium, das ihren Nachfolgern entschwand, während sie die leeren Hülsen zurückbehielten, das auch ebenso wenig wiedergefunden werden, als jene Zeit mit allen ihren Bedingungen zurückkehren wird. Auch die Werke dieser Meister sind daher nur das Abbild einer vergangenen Zeit, aber das verklärte, von den Zufälligkeiten der Geschichte gereinigte Abbild einer bedeutenden, im Entwickelungsgange des menschlichen Geschlechtes hochwichtigen Zeit. Sie theilen dies Loos mit denen der Griechen und haben wie diese eine ewige Wahrheit und Schönheit, haben vor ihnen aber noch den Vorzug, dass sie der Ausdruck christlicher Gefühle sind, die, wenn auch in etwas anderer Färbung, immer bestehen, immer verstanden und Anklang finden werden, um so mehr je mehr das Christenthum seinen weltgestaltenden Beruf erfüllt haben wird.

Sechstes Kapitel.

Plastik und Malerei.

Die wichtige Eigenthümlichkeit des Mittelalters, dass neben der Rohheit eines noch heranzubildenden Volkes die Tradition eines früheren, civilisirteren Zustandes in Geltung blieb, hatte auch auf die Gestalt der darstellenden Künste einen entscheidenden Einfluss. Sie verlieh der Technik eine besondere Bedeutung. Der Natur der Sache nach ist die Technik von der geistigen Richtung der Kunst abhängig; der Gedanke einer gewissen Darstellungsweise regt sich, obgleich noch unklar, in einem Volke, ehe es den Besitz der Kunstmittel hat. Er tritt daher schon an den ersten Versuchen hervor, erschafft sich allmälig bestimmtere Formen und entwickelt sich zugleich technisch und geistig. Hier war es anders. Obgleich der Geist der Antike lange entwichen war, ging die Technik nicht ganz unter und erhielt der Kunst ein äusserliches Dasein, in welchem die neue, dem Mittelalter angemessene Richtung sich nur langsam entwickelte. Rohe, noch unklare Gedanken äusserten sich daher in feineren, aber erstorbenen Formen.

Manches trug dazu bei, dieser Technik ein erhöhtes Interesse zu leihen. Der Gebrauch von malerischen und plastischen Darstellungen und von feinerem Geräth war herkömmliches Bedürfniss der Kirche; die Technik war also ein Mittel des Kirchendienstes, wurde mit Sorgfalt bewahrt, in Klosterschulen gelehrt und von vielen Händen mit Eifer geübt. Zugleich aber war sie doch nicht in dem Grade geheiligt und traditionell festgestellt, wie die Glaubenslehren und die gesammte schriftliche Ueberlieferung, und gestattete eine grössere Freiheit. Das künstlerische Gefühl, wo es sich irgend regte, warf sich daher auf die Technik. Sie war aber auch, da eine Theilung der Arbeiten überall noch nicht eingetreten war und Theorie und Praxis sich noch in denselben Händen fanden, ein Gegenstand gelehrter Forschung. Sie wurde daher mit wissenschaftlicher Gründlichkeit und mit künstlerischer Vorliebe betrieben, jede Nachricht der alten Schriftsteller alle Naturkenntniss und Erfahrung, die man erlangte, benutzt, der ausdauerndste Fleiss bewiesen. Auch der Mangel der Civilisation war der Technik an sich nicht ungünstig. Denn während der heutige Künstler alles Material durch fabrikartige Bereitung erhält und sich bloss dem geistigen Theile seiner Aufgabe widmet, musste der des Mittelalters alle Vorbereitungen selbst bewirken oder doch leiten, und wurde nur von dieser Sorge in Anspruch genommen. Es ist natürlich, dass er darüber mehr und richtiger nachdachte, als unsre Fabrikanten und selbst als die Theoretiker, welche die Erfordernisse der Kunst und jedes einzelnen Werkes nicht durch eigene Ausübung kennen, und es ist begreiflich, dass dadurch, trotz aller besseren Kenntnisse und Hülfsmittel, die neueren Werke

den alten den Vorzug der Dauerhaftigkeit, Solidität und Präcision mehr oder weniger einräumen müssen.

Einen Beweis der Ausdehnung und Gründlichkeit dieser technischen Studien giebt uns die merkwürdige Schrift eines Priesters und Mönchs Theophilus*), wahrscheinlich aus dem elften oder zwölften Jahrhundert**), in welcher umständliche Vorschriften für die meisten Zweige der Sculptur und Malerei aufgezeichnet sind. Man findet dort schon manche Hülfsmittel angegeben, deren Kenntniss in so früher Zeit überrascht***) und aus denen sich erst viel später neue Kunstzweige entwickelten. Man erstaunt aber auch über die mühsamen und schwierigen Handarbeiten, welche der Künstler zu leisten hatte.

Dieser klösterliche Fleiss kam den kleineren Werken mehr als den grösseren zu Statten. Zunächst und am häufigsten zeigt er sich in den Miniaturen der Codices,

*) Die neueste Ausgabe: Theophile, prêtre et moine, essai sur divers arts (diversarum artium schedula) traduction accompagnée du texte latin, par M. de l'Escalopier, Paris 1843, in 4. Vgl. Annal. archéol. Vol. I. p. 135. Vol. IV. p. 148. Ein anderes, jedenfalls etwas älteres Werk ähnlichen Inhalts: De coloribus et artibus Romanorum, von einem Italiener Heraclius, (mitgetheilt bei Raspe, A critical essay on oilpainting, London 1781) ist weniger bedeutend. Vgl. Kugler, Handb. d. Gesch. d. Mal. 2. Ausg. S. 176.

**) Lessing, der bekanntlich zuerst auf die Wichtigkeit dieser Schrift aufmerksam machte, verlegt ihre Entstehung in das neunte, während die in der vorigen Anmerkung genannten französischen Archäologen sie in das dreizehnte Jahrhundert setzen. Die Wahrheit scheint mir nach manchen Gründen, deren Entwickelung hier zu weit führen würde, in der Mitte zu liegen.

***) Lessing: Vom Alter der Oelmalerei aus dem Theophilus Presbyter 1774, indem er die Erwähnung der Farbenmischung mit Oel in dieser alten Handschrift nachwies, bestimmte schon richtig, dass dadurch das Verdienst der Gebrüder van Eyck um die Erfindung der Oelmalerei nicht geschmälert werde.

die in allen Gegenden des Abendlandes und in allen Jahrhunderten des Mittelalters so zahlreich gefertigt wurden, dass wir noch jetzt eine überaus grosse Menge besitzen. Wenn die Reinheit des ornamentistischen Geschmacks und die Pracht der Ausstattung nicht immer dieselbe blieb, wie im karolingischen Zeitalter, so ist doch bei allen die dauerhafte Farbe und bei den meisten die geschickte Anwendung des Goldes auf dem Pergament zu bewundern. Auch die Tafelmalerei wurde stets betrieben, obgleich von ihren, minder gut verwahrbaren, Werken weniger erhalten ist. Theophilus zeigt, mit welcher Sorgfalt auch hier verfahren wurde. Zuerst wurden die Bretter ausgewählt, mit künstlich bereitetem Leim aneinander gefugt, getrocknet, mit dem Eisen geglättet, mit Pergament oder Leinwand überzogen, und dann dieser Ueberzug mit einer aus Leim und Gyps gemischten Masse grundirt und mit Schachtelhalm glatt gerieben. Erst hierauf trug man dann die Farben auf. Für die Mischung derselben hatte man die mannigfachsten Recepte, bei denen Eiweiss, aber auch schon sehr häufig Oele oder andere fette Substanzen als Bindemittel dienten, und diese Präparate sind so gelungen, dass selten oder nie Veränderungen der Farbe, wie auf den späteren Oelgemälden, eingetreten sind. Die Wandmalerei, mit der die bedeutenderen Kirchen fast durchweg geschmückt waren und die daher zahlreiche Hände beschäftigte, geschah meistens nach sehr sorgfältiger Glättung des Bewurfs, jedoch nur auf trocknem oder angefeuchtetem, nicht auf frischem Kalke; erst gegen das Ende des Mittelalters kam die eigentliche Frescomalerei auf.

Dazu kam dann eine neue Erfindung, die, ihrem architektonischen Effecte nach schon oben besprochene

Glasmalerei*). Die Kunst, Gläser zu färben, war eine alte und überlieferte, allein wirkliche Glasmalerei wurde erst dadurch möglich, dass man die einzelnen zu einem Bilde zu verbindenden Glasstücke mit einer im Feuer verglaseten Masse zu schattiren vermochte. Alter und Gegend dieser Erfindung kennen wir nicht, aber schon im zwölften Jahrhundert hatte man vollständige Glasgemälde, die beiden folgenden Jahrhunderte fügten neuentdeckte Vortheile und künstlerisch wichtigern Gebrauch dieser Mittel hinzu, und erreichten so eine Schönheit der Farbe und des Tones, welche kaum in den neuesten Leistungen dieser wiederhergestellten Kunst erreicht sein möchte. Es kann sein, dass auch hier die Zeit mit dem edlen Roste, den sie den Kunstwerken giebt, günstig gewirkt hat, obgleich Andere dies läugnen und das was man ihr zuschreiben möchte, für absichtlich angelegt erklären**). Gewiss ist, dass es unsern Künstlern

*) Die Literatur der Glasmalerei ist sehr ausgedehnt, ich begnüge mich das neueste deutsche Lehrbuch: Gessert, Gesch. d. Glasmalerei (1839), und das mit prachtvollen Abbildungen ausgestattete, noch unvollendete Werk von F. de Lasteyrie, histoire de la peinture sur verre d'apres ses monuments en France, anzuführen. Auch die Monographie de la Cathedrale de Bourges von Martin und Cahier, hin und wieder Didron's Annales archéologiques, und für Deutschland Müller's Katharinenkirche zu Oppenheim geben vortreffliche, farbige Abbildungen von Glasgemälden.

**) Der Vorzug der alten Glasgemälde besteht darin, dass sie durchscheinend, nicht durchsichtig sind, d. h. dass nur so viel Licht durchfällt, als nöthig ist, um die Farben zu zeigen, nicht aber so viel, dass es sie modificiren oder gar farbigen Schein auf die gegenüberliegenden Mauertheile werfen kann. In Frankreich glaubt man (L. Bertrand, Peinture sur verre, notice sur les travaux de M. Vincent Larcher. Troyes 1845), dass dies durch eine auf der äusseren Fläche des Glases angebrachte Glasur (couvert vitrifié) bewirkt sei; Franck in Köln (Domblatt 1846, Nro. 20 ff.) bestreitet dies nach angestellten chemischen Versuchen und nimmt an, dass dieser Ueberzug

schwer wird, sich den Anforderungen dieser Gattung so zu fügen, wie es den alten Meistern natürlich war, und dass die schöne Wirkung jener alten Glasgemälde nur durch eine sehr sorgfältige Farbenwahl und vielleicht durch Verzichtleistung auf gewisse, mit diesem Kunstzweige unvereinbare, Erfolge erlangt werden kann.

Eine andere, einigermaassen verwandte Technik, die Emailmalerei, wurde zuweilen für die Darstellung von Gestalten, mehr aber für die ornamentistische Ausschmückung von Geräthen angewendet. Sie war keinesweges allgemein verbreitet, sondern auf gewisse Gegenden beschränkt, welche die Ueberlieferung entweder aus altrömischer Zeit oder von Byzanz her empfangen hatten, und sie, wie es scheint, fabrikmässig und für den Handel ausübten. Vorzüglich gilt dies von der Provinz von Limoges im westlichen Frankreich, von der die ganze Gattung den Namen als Opus de Limogia oder Lemovicinum erhielt*). Doch war sie

nur durch den Verwitterungsprozess, und also durch die Zeit entstanden sei. Wahrscheinlich waren aber auch die alten Glasgemälde schon ursprünglich weniger durchsichtig als die neueren, weil das Glas dunkler, rauher, und dicker war, und besonders, weil man die Farben anders zusammensetzte, und grosse hellfarbige Stellen vermied.

*) Du Somérard (Hist. de l'art au moyen âge Tome III. p. 144 ff. p. 321. Tome. IV. 68. 87. wie es scheint nach Mittheilungen von Verneilh) schreibt die frühzeitige Blüthe dieses Kunstzweiges in dieser Gegend einer venetianischen Niederlassung in Limoges zu, von welcher noch jetzt eine Strasse: rue des Vénitiens heisse, und von der sich schon seit dem Ende des 11. Jahrh. Spuren finden. In Italien wird opus smaltatum schon von Leo Ostiensis im 10. Jahrh. erwähnt (Ducange Gloss. s. v. smaltum). Vom Opus Lemovicinum ist jedenfalls im 12. Jahrh. (eod. s. v. Limogia. anno 1197) die Rede. Du Somérard glaubt in der epist. 519 bei Duchesne. IV. p. 746 eine etwas frühere Erwähnung, 1137—1180 zu finden, und bemerkt, dass schon Stephan de Muret, Stifter des Ordens von Grammont bei Limoges

auch in den Rheingegenden, in der Diöcese Köln einheimisch*).

Ein andrer Nebenzweig der Malerei, die Teppichweberei und Stickerei, war im Mittelalter sehr beliebt und häufiger als in unsern Tagen angewendet. Man trug gestickte Kleider, in früherer Zeit mit weitläuftigen Figurendarstellungen, später mehr mit Wappen, schmückte Altäre, Chorstühle und die Wände oft ganzer Kirchen mit Teppichen, brauchte sie als Vorhänge oder Kissen, bekleidete damit die Gemächer in den Schlössern der Grossen um die Kälte der steinernen Mauern abzuwenden, und führte sie im Kriege zur Bereitung von Sitzen und

(† 1124) auf einem Bücherdeckel, in anbetender Stellung vor dem h. Nicolaus von Myra, mithin wahrscheinlich bei seinem Leben in Email dargestellt sei (IV. 68 a. a. O.) Vgl. überhaupt L. Dussieux, recherches sur l'histoire de la peinture sur émail, 1842. Näheres wird des Abbé Texier: Essai sur les argentiers et émailleurs de Limoges, den ich noch nicht gesehen, enthalten. Die Grabplatte des Gottfried Plantagenet, Grafen von Anjou (Gemahls der Mathilde und Vaters Heinrichs II. von England), früher in St. Julien zu Mans jetzt im Museum daselbst, unstreitig bald nach seinem Tode (1150) gearbeitet, hat die Figur in ganzer Lebensgrösse in farbigem Email (Stothard, Monumental effigies, pl. 2.). In St. Maurice in Angers war ein ähnliches Grabmal eines Bischofs v. J. 1149, das aber in der Revolution zerstört ist, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass mehrere andere ähnliche Werke, wegen ihres Metallwerthes dasselbe Schicksal gehabt haben. (Annal. archéol. VII. p. 202.)

*) Am Niederrhein kommen grosse Heiligenschreine mit reicher plastischer Metallarbeit und mit Verzierungen in Email sehr häufig vor, und es ist daher wahrscheinlich, dass auch hier, etwa in Köln, eine Fabrikation dieser Art betrieben wurde. In dem reichen Schatze alter Kirchengefässe, welche im königl. Schlosse zu Hannover aufbewahrt werden (vgl. ihre Beschreibung in J. H. Jungii, Disquisitio antiquaria de reliquiis, acc. Lipsanographia sive Thesaurus reliquiarum etc. Hannover 1783) findet sich auf einem kleinen Reliquienkasten, anscheinend aus dem 13. Jahrh., die Inschrift Eilbertus Coloniensis me fecit, welche jene Vermuthung bestätigen dürfte.

als Zelte mit sich*). Die Stickerei wurde von Frauen geübt, besonders von denen der nördlichen Länder. Im 11. Jahrh. bewunderten Franzosen und Normänner die gestickten Kleider des brittischen Adels und erkannten an, dass die englischen Frauen alle andern in Arbeiten dieser Art übertrafen. Man nannte sie deshalb gradezu Opus anglicum**). Aber auch die Deutschen waren, wie ein französischer Chronist bezeugt, in dieser Kunst sehr erfahren***). Otto III. trug einen Mantel mit Scenen aus der Apokalypse, welchen wahrscheinlich die Aebtissin von Quedlinburg gearbeitet hatte. Oft wurde diese Art der Arbeit sehr im Grossen getrieben; die berühmte Tapisserie von Bayeux, 210 Fuss lang und 19 Zoll hoch, ist eine Stickerei auf Leinwand mit leinenen Fäden†). Die gewebten Teppiche waren zum Theil ausländisches Fabrikat, von Byzantinern oder Arabern gefertigt, sehr früh begann man aber auch im Abendlande, sich damit zu beschäftigen. So liess schon der Abt von St. Florent

*) Achille Jubinal, Recherches sur l'usage et l'origine des tapisseries á personnages. Paris 1840. Dieser vielfältige Gebrauch wurde dann auch durch sehr verschiedene Namen bezeichnet als Aulaea, Cortina, Dossale, Bancale und dann mit mehrfachen Veränderungen der Endung Tapes, Tapetiae u. s. f.

**) Achille Jubinal, les tapisseries historiées (Prachtwerk, Paris 1838 Fol.) in der Schlussbetrachtung. Emeric David, Hist. de la peinture au moyen âge, Paris 1842. p. 120. Strutt, Dress and Habits of the people of England, ed. Planché. p. 69.

***) Wilhelm von Poitou: Germani harum artium peritissimi.

†) Von dem Fleisse, den die Nonnen noch in späterer Zeit auf Stickereien verwendeten, geben die grossen Teppiche aus dem 15. und 16. Jahrh., welche in den Klöstern Lüne und Ebsdorf im Lüneburgischen bewahrt werden, eine Anschauung. Die des Klosters Lüne sind dadurch sehr merkwürdig, dass sie obgleich nach darauf befindlichem Datum um 1504 ausgeführt, in Zeichnung und Schrift offenbar eine Arbeit des 14. Jahrh. nachahmen.

in Saumur um 985 grosse Teppiche mit bildlichen Darstellungen in seinem Kloster weben, wie dies eine dabei erzählte Anekdote ausser Zweifel setzt*). Bald arbeiteten die Klöster nicht bloss für ihren eigenen Gebrauch, sondern auch für den Handel. Namentlich im Poitou scheinen schon im 11. Jahrhundert grössere Fabriken bestanden zu haben, wenigstens bestellt der Bischof von Vercelli im Jahre 1025 bei dem Grafen Wilhelm von Poitou ein „tapetum mirabile", welches dieser zusagt, wenn er ihm Länge und Breite angegeben haben werde, und bald darauf bietet derselbe Graf dem Könige von Frankreich bei einer Unterhandlung über ein gemeinschaftliches Unternehmen neben einer Summe baaren Geldes hundert Stücke Tapeten an**). Es liegt in der Natur der Sache, dass diese mechanische Arbeit dem Style der Zeichnung, der sich in der freieren Kunst ausgebildet hat, folgt, und dass sie, selbst bei höchster technischer Vollendung, hinter den gegebenen Vorbildern zurückbleibt. Dieser Abstand ist aber um so grösser, je weiter die Kunst in lebendiger Darstellung vorgeschritten ist, und war daher im früheren Mittelalter ziemlich gering, so dass die allerdings kleine Anzahl älterer Werke dieser Art ohne Bedenken mit unter den Belegen für den jedesmaligen Styl in Betracht kommt.

Die Uebung in Elfenbein zu schneiden war sehr verbreitet, und fand vielfache Anwendung bei Crucifixen, Statuen, Hausaltären, auch bei kleinen Reliefs auf Bücherdeckeln. Denn zu der würdigen Ausstattung der heiligen

*) Martene et Durand Amplissima collectio V. col. 1106 und 1107. Die ganze mehrfach interessante Stelle ist in beiden angeführten Werken von Jubinal abgedruckt.

**) S. wiederum die Belege bei Jubinal und Emeric David a. a. O.

Schriften, besonders derjenigen, welche bei den öffentlichen Festen auf den Altären und auf den Pulten der geistlichen Sänger lagen, gehörte auch dass der Einband mit Gold, edeln Steinen, antiken Cameen oder endlich mit Elfenbeinreliefs geschmückt war*).

Sehr fruchtbar war das ganze Mittelalter an Metallarbeiten aller Art; die Kirche liebte den Glanz der edlen Metalle und die Frömmigkeit der Reichen zog diese werthvollen Gaben vor. Nach alten Verzeichnissen und bei Berücksichtigung desjenigen, was von diesen, allen Angriffen des Eigennutzes und des Bedürfnisses vorzugsweise ausgesetzten Werken noch übrig geblieben ist, können wir nicht zweifeln, dass alle begüterten und begünstigten Kirchen grosse Schätze dieser Art besassen**). Man fertigte nicht bloss die kleineren Geräthe aus edeln Metallen, sondern bekleidete auch die Altäre mit Tafeln und Vorsätzen in getriebenem Golde***), und pflegte, besonders in manchen Gegenden, die Reliquien der Heiligen in grossen Schreinen zu bewahren, die in Form einer Kirche gestaltet mit Figuren in Goldblech und mit Ornamenten in Email reich verziert waren †). Auch die schwere

*) Eine auserlesene Sammlung solcher Einbände findet sich im Domschatze zu Trier.

**) Ich enthalte mich, die Nachweisungen, welche in Kugler's Handbuche (2. Ausg. 1848) gegeben sind, zu wiederholen und werde nur Einzelnes herausheben oder dort nicht Aufgenommenes nachtragen.

***) Die bedeutendste erhaltene Altartafel ist die von Kaiser Heinrich II. im Dome zu Basel gestiftete. Vgl. Kuglers Museum 1837. S. 114.

†) Dass sie am Niederrhein noch jetzt häufig sind, ist schon oben angeführt. In Frankreich scheinen sie besonders in der Diöcese von Limoges üblich gewesen zu sein. Nach der (von du Somérard in der hist. de l'art au moyen âge angeführten) Versicherung des Abbé Texier lässt sich daselbst die Zahl der vorhanden gewesenen

Kunst des Erzgusses wurde vielfach im Grossen betrieben und zu Taufbecken*), Grabplatten mit lebensgrossen Figuren**), und sogar zu gewaltigen Flügelthüren der Kirchen***) verwendet. Frühe Sitze dieses

auf 2500 annehmen, wovon noch 274 an Ort und Stelle sind. Im übrigen Frankreich waren sie selten; die in der Kirche von Mozac bei Riom in der Auvergne und die Châsse de S. Taurin in der Kathedrale von Evreux (Gally Knight, Normandie Kap. 21, in der Uebersetzung von Lepsius S. 144) sind die einzigen, welche ich angeführt finde.

*) Das zu Hildesheim (abgebildet bei Kratz der Dom zu Hildesheim Bd. II.) und das in der Bartholomäuskirche zu Lüttich (Didron, Annales archéol. Vol. 5. p. 27 ff.) aus dem 11. und 12. Jahrh. sind die bedeutendsten der früheren Zeit. Später kommen sie häufiger vor.

**) Das Grabmonument des Gegenkönigs Rudolph von Schwaben, gest. 1080, im Dome zu Merseburg, bei Puttrich, Th. I. Abth. 2. Taf. 8, scheint das älteste Denkmal dieser Art; die schönen Grabplatten der Bischöfe Eberhard und Gottfried im Dome zu Amiens aus dem 13. Jahrh. (das erste in Willemin Monuments français abgebildet) beginnen die Reihe derselben in Frankreich.

***) Vorzüglich reich an ehernen Thüren ist Italien; zum Theil sind sie, wie die von St. Paul bei Rom und in der Markuskirche von Venedig (Cicognara. Taf. 7), aus Byzanz hergeholt, zum Theil auch erst im 15. oder 16. Jahrh. gegossen, mehrere derselben z. B. die des Bonannus in Pisa und in Monreale in Sicilien stammen schon aus dem 12. Jahrh. In Deutschland sind die schmucklosen Thüren des Doms zu Mainz und des Münsters zu Aachen, diese schon von Karl dem Grossen, jene vom Erzbischof Willigis 1007 gestiftet, und die mit Reliefs geschmückten im Dome zu Hildesheim (1015) und in dem zu Augsburg zu nennen. Manche (z. B. die von Petershausen vgl. Fiorillo Gesch. d. z. K. in Deutschl. I. 295) sind untergegangen, aber die Thüren am Dom zu Gnesen (Wiener Bauzeitung 1845 S. 370 ff.) und die s. g. Korssunschen Thüren in Nowgorod (vgl. Adelungs Schrift über dieselben) scheinen von deutscher Arbeit zu sein. Der Abt Suger versah seine Kirche zu St. Denis mit ehernen Thüren, auf welchen die Leidensgeschichte, Auferstehung und Himmelfahrt Christi ciselirt waren (Didron Iconographie p. 9).

Kunstzweiges scheinen Deutschland und die wallonischen Gegenden der Niederlande gewesen zu sein *).

Freistehende Statuen wurden nicht leicht in Erz gegossen, da man auf den Altären Gemälde vorzog und bei architektonischem Bildwerk das Material der Gebäude beibehielt. Dies war aber nicht Marmor, der ohnehin im Norden selten ist, sondern nur der weiche und deshalb leicht zu handhabende Sandstein. In der Bearbeitung desselben hatten die Werkleute, besonders in der Zeit des gothischen Styls, eine grosse Fertigkeit, welche das Mittel wurde, die Dome mit einer kaum zählbaren Menge von Gestalten zu bevölkern, welche aber auch in Verbindung mit der Unscheinbarkeit und Wohlfeilheit des Materials die Folge hatte, dass man die Bildwerke mit geringen Ansprüchen auf Vollendung behandelte. Noch leichter und wohlfeiler, und daher ein im Inneren von Kirchen und Häusern wie auf Strassen und Wegen noch mehr angewendetes Material der Sculptur war das Holz, bald mit bald ohne Bemalung, und wir können annehmen, dass unzählbare Arbeiten dieser Art zu Grunde gegangen sind.

Dieser Ueberblick der verschiedenen Zweige technischer Thätigkeit zeigt, dass es weder an Mitteln noch an vielfacher Gelegenheit zur Kunstübung fehlte. Fragen wir nun aber nach dem Stylgedanken, der sich darin geltend machte, so tritt er uns keinesweges mit solcher Klarheit entgegen, wie etwa in der griechischen Kunst,

*) Besonders der kleine Ort Dinant an der Maas, nach welchem Künstler dieser Art im nördlichen Frankreich den Namen Dinandiers und Dynans erhielten. Didron Annal. arch. V. 27. und Waagen, über eine alte Bildhauerschule zu Tournay im Kunstbl. 1848 Nr. 1.

vielmehr finden wir mannigfaltig verschiedene, schwankende Formen, deren innere Einheit sich dem Auge des späteren Betrachters leicht entzieht. Bei einer Umsicht unter den Bildwerken unterscheiden wir auch hier, wie bei den Gebäuden, drei verschiedene Klassen; die eine zeigt noch eine vorherrschende Styllosigkeit, schwankende, rohe, gewaltsame Formen, in denen uns zuweilen ein naives Gefühl für Naturwahrheit anzieht, oft aber auch die Unschönheit und Unrichtigkeit abstösst; an der zweiten fällt uns die strenge, mehr oder weniger steif geregelte Zeichnung auf, die oft auf einer falsch verstandenen Nachahmung römischer oder byzantinischer Vorbilder beruht, manchmal aber auch eine höhere, geistige Bedeutung hat und den Ernst kirchlicher Darstellung nicht unwürdig ausdrückt; bei der dritten endlich finden wir eine freie, weiche und doch von einer gewissen architektonischen Regel beherrschte Form, die manche Vorzüge hat und die Eigenthümlichkeit des Mittelalters am vollkommensten ausspricht, aber doch noch, wenn man sie mit der Natur vergleicht, an Unbestimmtheit leidet und das individuelle Leben, die Schönheit, Kraft und Charaktertiefe der menschlichen Natur keinesweges erschöpft. Ich werde der Kürze halber diese drei Klassen mit den Namen des rohen, des strengen und des freien Styls bezeichnen. Der letzte hängt mit dem gothischen Style der Architektur zusammen, bildete sich erst durch die Einwirkung desselben aus und verdrängte die beiden anderen. Diese aber stehen nicht grade in chronologischer Folge, sondern wurden an verschiedenen Orten oder auch in derselben Gegend von verschiedenen Künstlern gleichzeitig geübt, je nachdem das Bedürfniss der Regel oder das Bestreben nach natürlicher Lebendigkeit vorherrschte. Der strenge

Styl zeigt sich am günstigsten in der Plastik, der rohe am erträglichsten in der Malerei.

Dieses Schwanken ist die Ursache, dass Viele die Einheit des Stylgedankens in dieser Kunst völlig verkannt haben. Selbst die meisten Kunstgeschichtschreiber, namentlich die früheren und noch heute die Italiener*) suchten daher das Interesse dieser Periode nur darin, dass ihre schülerhaften Leistungen die Grösse der zu überwindenden Schwierigkeiten, den langsamen Gang des Aufsteigens aus der Barbarei zeigen, und uns empfänglicher und dankbarer für die Verdienste der modernen Kunst machen könnten. Sie erklärten dann die lange Dauer dieser Entwickelung durch die auf der Kunst lastende Herrschaft der Kirche, welche den Nachahmungstrieb unterdrückt und den freien Hinblick auf die Natur verkümmert habe, oder durch den Stumpfsinn eines verwilderten Geschlechts, welches die Schönheit der Antike nicht verstanden habe und dadurch auf Abwege gerathen sei. Beides ist gleich falsch, aber die Vorurtheile, die dieser irrigen Ansicht zum Grunde liegen, sind so tief eingewurzelt, dass sie noch heute auf die Urtheile über einzelne Kunstwerke einen Einfluss ausüben. Ihre Widerlegung mag uns daher den Weg zum richtigeren Verständniss dieser Kunstepoche bahnen.

Allerdings stand die Kunst des Mittelalters in gewissem Sinne im Dienste der Kirche; ihre Darstellungen enthielten meistens nur heilige Gegenstände oder wurden an Kirchen angebracht, und selbst Bilder aus dem gemeinen Leben standen gewöhnlich in einem Zusammenhange,

*) z. B. Rosini, Cicognara und der in seinen Kunstansichten völlig italienisch gebildete Agincourt. Allerdings hat für Italien diese Ansicht eine gewisse Wahrheit.

der ihnen eine religiöse Bedeutung gab, sie stellten z. B. die zwölf Monate, als den Kreislauf des Lebens nach göttlicher Ordnung, dar. Nur in den Miniaturen wurden Gegenstände aller Art, behandelt, aber dann mehr mit dem Zwecke der Erläuterung, als mit künstlerischen Ansprüchen, und auch meistens mit religiöser Beziehung, da diese ja auch in den Schriftwerken vorherrschte. Allein dies war keine lästige Knechtschaft, sondern der freie innere Zug der Kunst selbst, eine Nothwendigkeit nicht nach kirchlicher Vorschrift, sondern nach den inneren Gesetzen der Kunst. Denn diese geht niemals aus dem Nachahmungstriebe hervor, sie hat es nie mit der materiellen Erscheinung zu thun; ihr Bestreben ist vielmehr immer auf das geistig Bedeutsame gerichtet, und dieses fand sie in dieser Zeit nur in der Kirche. Daher strebte die Kunst auch keinesweges dahin, diese Verbindung zu lösen, vielmehr zog sie sie immer fester. Anfangs finden wir noch grössere Werke weltlichen Inhalts, wie jenes Bild im Schlosse zu Merseburg, in welchem Heinrich I. seinen Sieg über die Ungarn verherrlichen liess, und das keinen Tadel erregte, vielmehr von den Zeitgenossen als höchst lebendig gepriesen wurde. Allein in der Blüthezeit des Mittelalters werden Beispiele dieser Art immer seltener, die Kunst wird immer mehr kirchlich*), und erst am

*) Sie wurde sogar officiell in diesem Sinne betrachtet; in den, bald nach der Mitte des 13. Jahrh. auf Veranlassung des Prevot von Paris niedergeschriebenen Statuten der Gewerbe werden die Bildschnitzer und Maler von dem Dienst der Schaarwache aus dem Grunde befreit, weil ihre Gewerbe keine andere Bestimmung haben, als zum Dienst unseres Herrn oder seiner Heiligen und zur Ehre der Kirche. (Li ymagier paintre sont quite del guet, quar leurs mestiers les aquite par la reison de ce que leurs mestiers n'apartient fors que au service de nostre Seingneur et de ses sains, et à la honnerance de sainte Yglise. Reglemens sur les arts et métiers d'Etienne Boileau, in der

Ende des Zeitraums finden sich wieder und auch da nur kleinere Kunstwerke weltlicher Art. In der That verhielt sich die Kunst hier nicht anders wie die altgriechische, die auch nur religiöse Gegenstände kannte, sie war auf dem richtigen Wege nach ihrem höchsten Ziele und gab nur deshalb andere Resultate wie die griechische Kunst, weil die Religion eine andere war. Die Schwäche der griechischen Götterlehre machte die Stärke der Kunst aus; sie hatte die Aufgabe die unbestimmten Gestalten schwankender Sagen und Naturanschauungen zu verkörpern und zu beseelen, sie trat daher mit hohem Selbstgefühle auf. Die christliche Kunst kann niemals diese Stellung einnehmen, die des Mittelalters musste aber auch die Schwächen der Religiosität ihrer Zeit theilen. Alle Mängel, die wir an der Sitte der Zeit wahrgenommen haben, finden sich daher auch in der Kunst wieder, die Unbestimmtheit der Charaktere, das Schwankende und Rohe, welches eine Vielheit der Formen hervorbringt, und doch wieder eine innere Einförmigkeit, welche selbst die natürliche Verschiedenheit der Geschlechter verwischt. Wie im Leben herrscht auch in der Kunst das weibliche Element vor, Frauen gelingen ihr am besten, männliche Gestalten nur in priesterlicher Haltung mit ernster Würde, und auch da noch mit einem milden, der Weiblichkeit verwandten Zuge. An die Darstellung ritter-

Collection de documents sur l'histoire de France, p. 158.). Im Jahre 1303 wurde sogar festgesetzt: Que nus ymagiers, fors ceus qui taillent ymages de sains, ne seront tenus pour ymagiers. Dadurch sollten ohne Zweifel nicht die Darsteller weltlicher Gegenstände, sondern nur diejenigen Arbeiter in Schnitzwerk ausgeschlossen werden, welche keine Figuren, sondern etwa Messerschalen u. dgl. machten, und die Fassung des Ausdrucks zeigt nur, dass man keine andere Figurenarbeit als die von Heiligen anerkannte.

licher Kraft wagte sie sich nicht, wie denn diese ja auch im Leben nur vorübergehend in der einzelnen That, nicht in völlig ausgebildeten Persönlichkeiten erschien. An Porträts im eigentlichen Sinne des Worts war ebensowenig zu denken; unbestimmte Charaktere konnten auch nur eine unbestimmte Darstellung erhalten. Ueberdies war der Grabstein die einzige Stelle derselben. Die Kunst hielt sich in dem engen Kreise einfacher Motive und fand ihre höchste Aufgabe in der Demuth. Und wie diese Eigenschaft im Leben über ihre wahre Bedeutung hinaus gesteigert war, so erscheint sie auch in der Kunst oft nicht bloss als ein sanfter, einzelnen Gestalten verliehener Charakterzug, sondern als der vorherrschende Ton der ganzen Darstellung, als eine unmittelbare Aeusserung des Künstlers. Da er nicht hoffen konnte, die hohen Gegenstände seiner Aufgabe in der sinnlichen Erscheinung zu erschöpfen, so suchte er die Kluft fühlen zu lassen, welche das Irdische vom Göttlichen, das Sichtbare vom Unsichtbaren trennt, oder hatte doch keinen Antrieb, seine Darstellung zu vervollkommnen, da er nur eine Erinnerung an das heilige Ereigniss, nicht ein wahres Abbild desselben zu geben brauchte. Daher oft das Matte, Handwerksmässige, oft das Trockene, Lehrhafte und deshalb Uebertriebene der Auffassung. Dies sind Schwächen, die man wenigstens für eine grosse Zahl der mittelalterlichen Werke zugeben muss; aber sie erscheinen bei näherer Betrachtung in minder ungünstigem Lichte. Manches, was auf den ersten Blick ein Fehler zu sein scheint, ist doch ein Motiv, ein Mittel, wodurch der Künstler seinen Gedanken versinnlichen wollte, und das, wenn wir in diesen einzugehen geübt sind, eine Bedeutung und selbst eine Schönheit hat. Ja

man kann sogar im Allgemeinen behaupten, dass gewisse Vorzüge der mittelalterlichen Kunst, die ich weiter unten zu schildern habe, durch den Mangel an voller Naturwahrheit und Charakteristik bedingt waren.

So abweichend und schwankend die Darstellung der menschlichen Gestalt in den verschiedenen Zeiten und Stylen des Mittelalters erscheint, liegt ihr doch immer eine gleiche Auffassung der Natur zum Grunde; nur freilich eine andere als die antike oder die nach antiken Vorbildern in der neueren Kunst angenommene. Wenn die Männer des Mittelalters an den antiken Kunstwerken, selbst in Italien, wo sie häufig zu Tage standen, unberührt vorübergingen, so war dies nicht sowohl Stumpfsinn oder kirchliches Vorurtheil, als die unbewusste Wirkung ihres richtigen Gefühls. Sie strebten nach etwas Anderem. Das Mittelalter kannte, so paradox es klingt, in gewissem Sinne die Natur besser als die Alten. Diese lebten zwar körperlich und geistig im innigsten Verkehre mit ihr, verstanden alle ihre Winke, und verliehen schon ihren frühesten, unvollkommenen Werken eine Lebensfülle, welche der christlichen Kunst erst spät zu Theil wurde. Aber bei alledem ist ihre Natur nicht die wahre, sondern eine ideale, vergötterte; ihre künstlerisch-religiöse Begeisterung ist wie eine Leidenschaft, die ihren Gegenstand zerstört und ihm fremde Züge andichtet. Das Mittelalter dagegen betrachtete die Welt mit scheuem Auge, aber hinter dieser Scheu schlummerte eine treue bescheidene, nach wahrer Erkenntniss strebende Liebe. Es wollte die ganze wahre Natur mit allen ihren Mängeln.

Noch weniger konnte sich das religiöse Gefühl mit der antiken Schönheit befreunden. Denn diese setzt die ruhige Selbstgenügsamkeit der griechischen Götter

voraus und ignorirt die Verkettung und Abhängigkeit der Wesen; dem Christenthume dagegen ist diese so wichtig, dass es selbst die höchsten Gestalten, Gott und Christus, nicht völlig objectiv in einsamer Grösse, sondern nur in Beziehung auf uns, liebend, erweckend oder auch drohend, mithin bedingt durch Welt und Menschen betrachet. Daher erscheint uns denn eine ideale Auffassung der höchsten Gestalten, welche das Mysterium der Gottheit in der äusseren Erscheinung ausdrücken will, feindlich oder doch kalt und unbefriedigend, und Versuche dieser Art haben bei Vielen den Widerwillen gegen jede bildliche Darstellung Gottes erweckt. Wären diese frommen Eiferer nicht, ohne es zu wissen, von modernen, nach der Antike gebildeten Kunstansichten befangen, so würden sie in den Werken des Mittelalters eine auch ihnen nicht anstössige Darstellung dieser höchsten Gestalten kennen lernen.

Wegen dieser tiefen inneren Verschiedenheit kann die christliche Kunst zu einer absolut idealen Naturauffassung, wie die antike sie hatte, niemals gelangen; auch die moderne Kunst hat nur eine bedingte Idealität, eine edlere Natur, welche sich der gemeinen entgegensetzt, und sie daher anerkennt. Dem Mittelalter war auch dieser Unterschied fremd, es kannte nur eine Natur, die durch den Sündenfall entartete, wusste nichts von einer Veredlung derselben, dachte sich die höchste moralische Vollkommenheit, die Heiligkeit, nicht in gesteigerter Kraft der natürlichen Anlagen, sondern mit demüthiger Anerkennung der Schwäche. Es nahm auch keinen Anstoss daran, die Gottheit selbst in diese Formen zu kleiden, da Christus die Knechtsgestalt nicht verschmäht hatte, und da es wusste, dass menschlicher Schwäche

eine unmittelbare Anschauung des Höchsten versagt sei. Dies, glaube ich, müssen wir bei Betrachtung mittelalterlicher Kunstwerke im Auge haben. Ihre Formen, die uns hart und unschön erscheinen, wenn wir die Absicht einer idealen Auffassung voraussetzen, erhalten eine ganz andere Bedeutung, wenn wir wissen, dass sie in den Gränzen des Gewöhnlichen bleiben sollten.

Dennoch gelangte auch diese Kunst zu einer gewissen Idealität, nur zu einer anderen wie die griechische; nicht zur Idealität der individuellen Gestalt, aber wohl zu einer idealen Auffassung des Lebens im Ganzen. Jene unbestimmte Naturanschauung, deren Schwächen wir betrachtet haben, beruhte doch auch auf einem Gefühl für ein höheres Gesetz, auf jener symbolischen Weltansicht, welche das Einzelne des menschlichen Lebens grade deshalb mit geringerer Schärfe betrachtet, weil sie das göttliche Walten vorzugsweise ins Auge fasst. Dies Gefühl brach sich auch in der Kunst Bahn und suchte nach einem ihm angemessenen Formgesetze, das jene unbestimmte Auffassung regeln könnte. In der griechischen Welt war der Begriff individueller Kraft die Grundlage des religiösen Gefühls und zugleich das Formgesetz der Kunst; das christliche Gefühl erheischte eine allgemeinere, das Einzelne beherrschende Regel und fand sie in der geometrisch-architektonischen Form. Diese drang daher unvermerkt und durch die Macht der Umstände in die Lücke ein, welche die unbestimmte Naturauffassung offen liess. Zunächst im strengen Styl wurde sie auf die einzelne Gestalt angewendet; man betonte daher die Symmetrie der Körperhälften, näherte die weichen Umrisse der Gestalten der graden Linie, brach sie in scharfen Ecken und zeichnete den Faltenwurf in parallelen oder

concentrischen Strichen. Dieser Styl stand noch halb auf antikem Boden, indem er das Princip der Individualität beibehielt und die demüthige Auffassung des Menschen, welche das Christenthum lehrt, darauf anwendete. Die geometrische Regel erschien daher hier wie ein äusserlicher Zwang, und das Bild gab nur den Ausdruck der Abtödtung, nicht der Verklärung des Lebens. Dies änderte sich, sobald die Sculptur in nähere Verbindung mit der Architektur trat. Denn nun erschien es, wenn die geometrische Strenge der architektonischen Gliederung die plastischen Gestalten mit ergriff, nicht als eine willkürliche Härte, sondern als eine durch die Würde des Orts hervorgerufene Feierlichkeit. Zugleich aber wurde das Auge hier auf die wahre Bestimmung der architektonischen Regel und auf ihren Gegensatz gegen die Natur aufmerksam gemacht, und das Gefühl suchte mehr und mehr jedem die richtige Stelle anzuweisen. Dadurch entstanden Werke von zwar strenger aber würdiger Haltung, von feierlichem aber doch schon Bewegung andeutendem Faltenwurfe, mit geregelten, aber doch schon ausdrucksvollen Zügen, in denen sich die strenge Schönheit der architektonischen Linie mit dem einfach aber grossartig ausgedrückten Gedanken des Gegenstandes verbindet. Es ist etwas Aehnliches wie in dem hieratischen Style der Griechen, nur strenger, mehr zum Schreckenden hinneigend. Für die ernsten kirchlichen Aufgaben in der Auffassung der Zeit war daher dieser Styl nicht ungeeignet, selbst die höchste von allen, die Darstellung des Weltenrichters am jüngsten Tage, hat darin zuweilen, ungeachtet und sogar vermittelst der im naturalistischen Sinne unvollkommenen Zeichnung eine Hoheit und Würde, welche uns ergreift, wie die Schilderung des „Rex tremendae

majestatis“ in dem alten Kirchenliede. Freier trat das Naturelement hervor, seitdem der gothische Styl selbst an den architektonischen Formen weichere, organisches Leben athmende Linien annahm und überdies vermöge seines ordnenden Princips die Gränzen des Plastischen und des Baulichen näher bestimmte. Jetzt wurden die Gestalten natürlicher, heiterer, voller; das architektonische Element hatte nur den wohlthätigen Einfluss, die natürliche Form auf einfache Linien zu reduciren, eine volle, kräftige Gewandung, die reine Ovalform des Gesichts, gute, wenn auch nicht nach dem Maassstabe griechischer Schönheit zu prüfende Verhältnisse hervorzubringen. Jetzt konnten sich auch anmuthige Züge entwickeln; diese reinen und klaren Formen gaben den Gestalten einen Ausdruck von Unschuld, Einfalt und Demuth, welcher der Himmelschöre nicht unwürdig ist, und gestatteten eine naive Heiterkeit, welche die ernsten Gegenstände uns näher bringt. Auch hier bleibt noch der Mangel vollkommener Durchführung der natürlichen Gestalt, aber er dient dem künstlerischen Zwecke, er erregt die Phantasie und giebt den Gestalten einen Ausdruck des Werdens, der sie mehr belebt, als die erschöpfende Vollendung es vermöchte. Sie wirken nicht als körperliche Dinge, sondern wie eine himmlische Erscheinung, die nur kommt und verschwindet, den Eindruck hinterlässt, aber sich der Prüfung gröberer Sinne entzieht. Das steinerne Bild hat dadurch etwas von der luftigen Allgemeinheit des Gedankens und entspricht so der symbolischen Weltanschauung, die schon in der Wirklichkeit die harten Umrisse der Erscheinungen mit einem Dufte der Poesie umzieht. Selbst die scheinbare Schwäche ist also eine nothwendige Eigenschaft.

Endlich zeigte sich an der Architektur die wichtigste Anwendung des geometrischen Elements, nämlich die auf die Anordnung der Gruppen. Wir sahen schon in der Architektur selbst die Tendenz, Gruppen zu bilden; dies war auch das Ziel der Plastik. Für alleinstehende Statuen war sie so lange sie den Ausdruck vollendeter Individualität nicht zu geben vermochte, weniger geeignet, wohl aber konnte sie eine bedingte, auf Andere hinweisende und an sie sich anschliessende Schönheit ausbilden. Sie entsprach dadurch der christlichen Anschauung, die nicht einzelne Götter und Heroen, sondern nur Scharen gleichartiger Gestalten, Engel und Heilige, Apostel und Propheten, Märtyrer und Bekenner vor Augen hat, und selbst die Gottheit nicht einsam betrachtet. Diese christliche Gruppe war aber eine ganz andere als die, welche in der letzten griechischen Epoche aufkam, und die körperliche Verschlingung von Gestalten im Drange eines entscheidenden Moments darstellte. Sie glich auch nicht jenen Giebelgruppen der älteren griechischen Kunst, bei denen doch immer eine äussere Handlung zum Grunde lag, welche sich nur den äusseren Schranken des architektonischen Raumes fügte. Sie hatte vielmehr die Aufgabe, ein ruhiges Beisammensein, innerliche Beziehungen und Verhältnisse zu versinnlichen, was nur durch die Stellung der Gestalten zu einander angedeutet werden konnte. Hiedurch bekam der Raum an sich, der geometrische Grund- und Aufriss der Gruppe, eine eigenthümliche Bedeutsamkeit. Eine gewisse Symbolik des Raums liegt in der Natur der Dinge, die Sprache aller Völker bezeugt sie, indem sie die Begriffe von Höhe, Niedrigkeit u. s. f. auf geistige Beziehungen anwendet, und auch die bildende Kunst hat sie stillschweigend immer

berücksichtigt. Allein so lange das äusserliche, thatkräftige Leben vorherrscht, bleibt sie untergeordnet; jetzt erst wurde sie selbstständig wirksam. Nicht dass dies zur vollen Anerkennung kam oder zu einer conventionellen Regel ausgebildet wurde; die Schriftsteller des Mittelalters wissen nichts davon. Aber diese Symbolik leuchtete dem künstlerischen Gefühle ein und wurde von ihm benutzt. Die Reihe bezeichnete eine Genossenschaft, die symmetrische Beziehung eine relative Gleichheit und einen Gegensatz; die Einheit zweier symmetrischer Reihen war durch ihre stufenweise Annäherung und durch eine mittlere sie verbindende Gestalt angedeutet, welche, weil sie allein stand, einen höheren Rang als jene anderen, scharenweise auftretenden Gestalten einnahm. Die Gruppe erforderte daher die Anwendung architektonischer Gesetze; es war ihr aber auch vortheilhaft, wenn sie sich unmittelbar an die Architektur anschloss und diese ihr die Stellung anwies; denn dann erschien sie als durch höhere Nothwendigkeit, nicht durch willkürliche Wahl gebildet und entsprach so dem Gedanken einer bleibenden, göttlichen Ordnung. Das Portal, wie es sich schon im romanischen Style gestaltete, entsprach völlig den Zwecken der plastischen Gruppe, es wurde daher die Stelle, wo diese sich ausbildete. Dies war kein zufälliges Zusammentreffen, die Gruppe bildete sich nicht so, weil die Architektur ihr das Schema der Aufstellung gewährte, sondern weil es ihren inneren Erfordernissen entsprach. Aber ebenso nahm die Architektur diese Gestalt nicht aus Rücksichten auf jene Kunst, sondern nach ihrem eigenen Gesetze an. Beide Künste waren für einander vorgebildet und kamen einander entgegen, weil sie aus demselben Geiste hervorgingen. Jede

bedurfte der anderen, die Plastik der architektonischen Grundlage, die Architektur, da ihre Formen eine beständige Fortsetzung gestatteten, des bildnerischen Schmucks um ihren endlichen Abschluss zu bezeichnen. Die Architektur trug den Keim dieser Plastik in sich. Besonders deutlich ist dies am gothischen Style; die verticalen Glieder sind schon fast Individuen, sie sprechen in ihren weichen, zum Bogen entfalteten Formen die Hingebung freier Wesen aus und die symmetrische und perspectivische Verbindung dieser Glieder giebt denselben Gedanken der Einheit wie jene Gruppe. Beide Künste sagen dasselbe nur in anderer Sprache, die plastische Gruppe in der des Lebens, die architektonische in abstracter Form.

Diese Gruppen bestanden zwar aus einzelnen Statuen, die aber, da sie einem grösseren Ganzen angehörten und nur von vorn, nicht vom Rücken sichtbar waren, fast den Eindruck eines Reliefbildes machten, und zwar eines nach völlig malerischen Rücksichten perspectivisch angeordneten. Diese malerische Tendenz zeigte sich nun am eigentlichen Relief noch mehr ausgebildet. Schon in der altchristlichen Kunst hatte man, wie wir gesehen haben, den antiken Reliefstyl, welcher die Figuren im Profile und in fortschreitender Richtung zeigte, verlassen, und die Gestalten in der Vorderansicht und symmetrisch neben einer Mittelfigur aufgestellt. Im Mittelalter ging man viel weiter, statt dass dort die Gestalten noch auf einer Linie standen, wurden jetzt mehrere Reihen übereinander angebracht, so dass sie mehrere in verschiedenen Entfernungen sich zutragende Ereignisse gleichzeitig, also wie in der perspectivischen Uebersicht eines weiten Raums darstellten. Diese Veränderung der Form hing mit der Veränderung des religiösen Standpunktes

zusammen. Jene altchristliche Kunst hatte die Beziehung der Religion auf die Einzelnen vorzugsweise im Auge; sie wollte sie trösten, beruhigen, durch Wiederholung einzelner symbolisch bedeutsamer, auf die Verheissungen hinweisender Momente im Glauben kräftigen. Sie gab daher auch einzelne Bilder zeitlich und räumlich begränzter Ereignisse. Im Mittelalter waren die Einzelnen in der Kirche verschmolzen, die Verheissungen von dieser gewährleistet; es wollte stets das Ganze, die Einheit des Himmels und der Erde, der Gegenwart und Zukunft sehen. Die Symbolik suchte nicht bloss vereinzelte, prophetische Worte und Ereignisse, sondern die nothwendige, aber erst im Ganzen völlig erkennbare Zusammenstimmung aller Dinge aufzuzeigen. Diese Ansicht erforderte einen anderen Styl; die Kunst musste sich anschicken, Vieles zugleich zu umfassen, zu paralellisiren, weiter zu führen, und zum höchsten Abschluss zu bringen; sie bedurfte daher auch im Relief nicht bloss einer vollständig gegliederten Symmetrie, sondern auch jener perspectivisch folgenden Reihen. Wie die Abschrägung der Portale für die Statuengruppen gaben die Bogenfelder über ihnen für Reliefs dieser Art die günstigste Stelle, besonders die hohen, spitzbogigen des gothischen Styles, welche gestatteten, die Darstellung von einer breiten, irdischen Fläche in verschiedenen symmetrischen Reihen aufsteigen und oben in einer durch den schmaleren Raum concentrirten himmlischen Erscheinung gipfeln zu lassen. Auch hier traf wieder das Erzeugniss der Architektur, der Spitzbogen, mit den bildnerischen Erfordernissen zusammen.

Da nun dergestalt in der Gruppirung der Statuen und in der Anordnung der Reliefs dasselbe Gesetz zur

Anwendung kam, und da beide sich an die Architektur anschlossen, so war damit die Andeutung gegeben, beide zu einer Gesammtdarstellung zu verbinden, in welcher nach einer gewissen Symbolik des Raums Statuengruppen und Reliefs in bestimmte Beziehungen gebracht waren und ein zusammenhängendes in mehrere Abschnitte zerfallendes Ganzes gaben. Man konnte dann auch die Darstellungen an den drei Portalen, so wie die etwa weiter an der Façade angebrachten Sculpturen nicht willkürlich wählen, sondern brachte auch sie in Zusammenhang, und besass so ein Mittel, umfassende encyklopädische Gedanken bildlich auszuführen. Ich werde weiter unten Beispiele solcher grossartigen Compositionen geben.

Da das malerische Princip in der Architektur und selbst in der Plastik herrschte, kam es natürlich auch in der Malerei selbst zur Anwendung, allein nicht, wie man vielleicht glauben könnte, in weiterer Ausbildung als dort. Sie beschränkte sich vielmehr auf einzelne statuarisch aufgestellte Gestalten oder auf Compositionen von mässiger Figurenzahl, gab ihnen aber keine natürlichen Umgebungen oder höchstens, wo es die Verständlichkeit erforderte, die Andeutung eines architektonischen Raums oder der Bäume eines Gartens, und füllte den übrigen Theil der Fläche durch Vergoldung oder durch einen blauen oder rothen Ton oder gar durch ein tapetenartiges Muster. Man darf diese Zurückhaltung nicht aus der mangelhaften Kenntniss der Natur, etwa der Licht- und Luftperspective erklären; grade die Unkenntniss würde sich leicht über diese Hindernisse fortgesetzt haben. Sie hatte vielmehr einen inneren Grund. Der materielle Zusammenhang des Naturlebens hatte für das Mittelalter kein Interesse; der religiöse Sinn fragte nur nach dem

Bedeutsamen, und durfte, grade weil er die Dinge im Grossen, in Beziehung auf Gott aufzufassen bemüht war, sich nicht in den Zufälligkeiten der Natur verlieren. Auch die Kunst war mehr auf die poetische und symbolische als auf materielle Wahrheit gerichtet und durfte jene Unbestimmtheit und Allgemeinheit der Gestalten, welche Bedingung ihrer Idealität, aber mit der naturgemässen Ausführung der Umgebungen nicht vereinbar war, nicht aufgeben. Es war daher eine innere Nothwendigkeit, welche die Malerei von solchen Versuchen entfernt und innerhalb derselben Gränzen hielt, welche der Plastik durch die Natur ihres Stoffes gestellt waren. Daher liebte sie den Goldgrund, welcher den durch die Farbe erweckten Gedanken an die wirkliche Natur ausschliesst und der Erscheinung eine ideale Haltung giebt, und ersetzte ihn da, wo er wie in Wand und Glasmalereien nicht ausführbar war, durch einen leuchtenden Farbenton, der jede Möglichkeit einer harmonischen Verbindung mit den Gestalten ausschloss und ihre Umrisse scharf abstiess*). Bei dieser Behandlungsweise war die Malerei denn auch weniger als die Sculptur geeignet, grosse symbolische Compositionen aufzunehmen. Sie hatte nicht die volle plastische Kraft, welche den höchsten Gegenständen angemessen war, sie gestattete noch weniger die Anwendung geometrischer Regelmässigkeit auf die Figuren, sie verschmolz endlich nicht so innig mit der Architektur und ihrer plastischen Ornamentation und entbehrte der

*) Es ist ein gewaltiger Irrthum, wenn man bei der Restauration alter Wandgemälde, wie es z. B. im Dome zu Braunschweig geschehen ist, die blaue Farbe des Hintergrundes mit dem eigentlichen Bilde in Harmonie setzen will, und sie deshalb mildert. Sie soll vielmehr stark sein, damit sie sich vom Bilde unabhängig zeige, und die Silhouette der Figuren völlig ablöse.

rhythmischen Gliederung in symmetrischen Gegensätzen. Ihr wurden daher nicht die höheren symbolischen Aufgaben, sondern mehr historische, legendarische Gegenstände zugewiesen, welche sie in vielen einzelnen, linienweise aneinander gereihten Feldern, wie in chronologischer Erzählung darstellte. Nur an gewissen Stellen, in den Gewölbfeldern und in den Glasgemälden der Fenster, trat sie in so nahe Beziehung zur Architektur, dass auch sie sich zur Durchführung grösserer Gedanken eigneten.

Bevor ich aber die Art und Bedeutung dieser grossen Compositionen näher schildere, muss ich manches Einzelne über die Darstellungsformen des Mittelalters vorausschicken.

Wir sehen aus dem Angeführten, dass die Richtung dieser Kunst im Ganzen und Grossen eine symbolische war, in dem Sinne nämlich, in welchem man auch die ganze Weltanschauung dieser Zeit so nennen darf. Allein es finden sich auch Spuren einer Symbolik gröberer Art, welche der Schwäche der Darstellungskraft durch äusserliche Zeichen zu Hülfe kam.

Dahin gehört vor Allem der Heiligenschein*). Er ist ein eigentliches, aber auch wohl erklärbares Symbol, das man nicht erst, wie Einige versucht haben, aus der Nachahmung eines in südlichen Gegenden vorkommenden Phänomens zu erklären braucht. Der moralische Eindruck einer bedeutenden Erscheinung gleicht so sehr dem physischen, den das von einem leuchtenden Gegenstande ausstrahlende Licht machen würde, dass die Phantasie

*) Vgl. Didron's gründliche Abhandlung über den Nimbus, Iconographie chrétienne (Paris, 1843, 4.) S. 26—165.

fast nicht umhin kann, ihn mit Worten oder Vorstellungen, die daher entlehnt sind, zu bezeichnen. Auch den Alten war diese Vorstellung nicht fremd, ihre Bildner konnten zwar einer Andeutung dieses Glanzes entbehren, weil die körperliche Schönheit ihrer Gestalten schon eine ähnliche Wirkung hervorbrachte, aber ihre Dichter verschmäheten dieses Mittel nicht, sie schilderten die erscheinenden Götter mit einer leuchtenden Wolke (nimbus) umgeben *). Indessen kennt die älteste christliche Kunst, die der Katakomben, den Heiligenschein noch nicht, und zeigt dadurch, dass er nicht aus heidnischer Ueberlieferung, sondern aus eignem Bedürfnisse in der christlichen Kunst in Gebrauch kam. Zuerst finden wir ihn in den Mosaiken von Ravenna, aber er hat hier, wie überhaupt auf byzantinischem Boden, nicht die ausschliessliche Bedeutung des Heiligen, sondern zunächst noch die des Hohen und Vornehmen. Auf griechischen Münzen des 5. und 6. Jahrhunderts sind Kaiser und Kaiserinnen, in den Miniaturen auch allegorische Figuren, gewisse Gestalten des alten Testaments und selbst der Teufel dadurch ausgezeichnet **). Auch im Abendlande kommt Aehnliches, jedoch nur selten vor ***). Anfangs hatte

*) Virgil, Aen. II. 616. Pallas — nimbo effulgens; ausführlicher IX. 110 bei der Erscheinung der Rhea. Der Scholiast Serbius erklärt den nimbus als: fulvidum lumen, quod deorum capita tinguit. Vielleicht versuchten auch schon die alten Maler diese dichterische Vorstellung anzudeuten. Auf einem herculanischen Bilde scheint wenigstens die Circe in ihrer Erscheinung vor Aeneas von einer Art Heiligenschein umgeben zu sein.

**) Der Teufel in der Geschichte des Hiob in einem griech. M. S. der Pariser Bibl. (Didron in C. Daly, Revue de l'Arch. 1840 p. 649 ff); Jesaias in einem M. S. der vatikanischen Bibliothek (Agincourt Malerei tab. 46).

***) Biblische Gestalten werden ohne Unterschied damit bezeichnet. So sind an den Domen zu Rheims und zu Laon nicht bloss die klugen,

die runde Scheibe, wie es scheint, mehr die Bestimmung verstorbene Wesen zu bezeichnen, weshalb man den lebenden Personen, um sie kenntlich zu machen, eine viereckige Einrahmung des Kopfes*) gab. Erst später wurde der runde Kranz um das Haupt das nothwendige Zeichen der Heiligkeit. Nun aber schien es erforderlich, den Herrn des Himmels vor seinen Scharen auszuzeichnen. Man gab daher Christus, und dann auch, wegen der Einheit des Sohnes mit dem Vater, Gott dem Schöpfer einen eigenthümlichen Nimbus, indem man in die Scheibe ein Kreuz einzeichnete, das unter dem Haupte liegend gedacht war, so dass nur die Spitze und die beiden Seitenarme sichtbar wurden. Später liess man statt dessen und in gleicher Form Strahlenbündel oder auch Lilien vom Haupte ausgehen. Eine weitere Ausbildung erhielt der Heiligenschein als Glorie, die den ganzen Körper umgiebt. In dieser Form wird er nur bei Gott, Christus und zuweilen bei der Jungfrau, jedoch immer in solchen Darstellungen angewendet, wo sie in den Wolken schwebend gedacht werden. Gewöhnlich bildet diese Glorie nach der Form des Körpers ein Oval, manchmal spitz, manchmal stumpf, manchmal von einem Kreisbogen durchschnitten, welcher als Sitz oder als Ruhepunkt der Füsse dient. Er bezeichnet also den Thron von Regenbogen,

sondern auch die thörichten Jungfrauen, und in lateinischen Manuscripten einmal Judas und die Köpfe des apokalyptischen Thieres mit dem Nimbus versehen.

*) So auf den Mosaiken am Triclinium Leonis in Rom und in St. Apoll. in classe in Ravenna. Didron a. a. O. Ciampini (Vol. II.) zählt 8 Beispiele dieser Art in Italien auf. Johannes Diaconus sagt bei Gelegenheit der von Gregor d. Gr. angeordneten Bilder seiner Altäre: Circa verticem vero tabulae similitudinem, quod viventis insigne est, praeferens, non coronam.

von dem die Apokalypse (4, 2) spricht, und die Glorie ist mithin nur eine Abbreviatur der Wolken oder des im freien Raume von der ganzen Gestalt ausgehenden Glanzes*). Zuweilen traten auch Unterschiede der Farbe bei den verschiedenen Klassen der Heiligen ein. So haben im Hortus deliciarum der Herrad von Landsperg die Apostel, Märtyrer und Bekenner einen goldenen, die Propheten und Patriarchen einen silbernen, die Seligen nach Maassgabe ihrer Tugendleistungen einen rothen, grünen oder gelben Nimbus. Gewöhnlich begnügte man sich aber allen Bewohnern des Himmels den gleichen Kranz zu geben, der dann bei farbigen Darstellungen meistens golden oder blau war**).

Ein wichtiger Gegenstand symbolischer Deutung sind demnächst die Thiere. Man darf zwar nicht, wie einige

*) Zuweilen hat die Glorie auch die Form eines vierblättrigen Kleeblattes, was indessen ohne Bedeutung, bloss eine architektonische Umgestaltung ist. Wegen ihrer ovalen Gestalt wird sie oft Mandel (besonders in Italien) genannt. Man könnte daran erinnern, dass die Dreieinigkeit mit der Mandel verglichen wurde, die aus Faser, Schale und Kern besteht, (Grimm. goldne Schmiede. S. XXX.) Indessen wahrscheinlich ist daran ebensowenig gedacht, als an die mystische Fischblase (Vesica piscis), von der besonders englische Archäologen (Kerrich in der Archäol. britt. XIX. 37) und auch v. Hammer (Wiener Jahrb. Bd. 78 S. 49) viele Worte gemacht haben. Auf Siegeln kommt übrigens eine ähnliche ovale Einfassung, offenbar ohne alle Bedeutung vor.

**) Der Name Corona wurde im Mittelalter behalten; da der Heiligenschein aber gewöhnlich nicht in Form eines Kranzes oder Reifes, sondern einer Scheibe angewendet wurde, so erklärte man ihn auch als das Bild eines Schildes, mit welchem Gott seine Heiligen schütze. Herrad von Landsperg (bei Didron Icon. p. 290) verbindet beide Erklärungen: Lumina quae circa caput sanctorum in modum circuli depinguntur, designant quod lumine aeterni splendoris coronati fruuntur. Idcirco vero secundum formam rotundi scuti pinguntur, quia divina protectione ut scuto muniuntur. Aehnlich Wilh. Durand. Rationale div. off. lib. I. c. 3.

Archäologen wollen, bei jeder der unzähligen Gestalten dieser Art in der Architektur und Plastik des Mittelalters eine Bedeutung annehmen, allein in vielen Fällen war allerdings eine solche beabsichtigt. Dahin gehören zunächst die altchristlichen, durch das Herkommen geheiligten Symbole des Lammes für den Heiland und der Thierzeichen für die Evangelisten; allein schon die anderen, aus derselben Quelle stammenden symbolischen Thiere z. B. die Taube, der Löwe, der Pfau u. s. w. werden wohl zuweilen, aber keineswegs immer mit einer symbolischen Beziehung gebraucht. Im Ganzen scheint es, dass Thiergestalten im Mittelalter nicht leicht als Symbole für heilige Wesen gebraucht wurden; schon die Ehrfurcht vor der Tradition gestattete nicht, das Heilige in anderer, als hergebrachter Gestalt zu behandeln*). Freieren Spielraum hatte die allegorisirende Phantasie auf dem Gebiete des Bösen. Die bekannte halbthierische Gestalt des Satan mochte sich in der Vorstellung des Volkes schon länger ausgebildet haben, fand aber in der Kunst erst später Eingang. Dagegen liebte man frühe den bösen Feind oder die einzelnen Laster unter wirklich thierischer

*) In der oft vorkommenden Sirene glauben französische Archäologen ein Symbol entweder der durch die Taufe gereinigten Seele oder der göttlichen Gnade zu erkennen (Piper a. a. O. S. 385). Allein diese aus dem Alterthum überlieferte und der Wunderliebe des Mittelalters zusagende Gestalt hat entweder keine Bedeutung oder die antike der „Verlockung," gegen welche auch der Christ sein Ohr verstopfen muss. So wird sie auch im Texte der Herrad von Landsperg (Vgl. Engelhardt a. a. O. S. 46) ausgelegt. In gewissen Fällen kommt sie jedoch in einer Weise vor, welche diese Auslegung nicht gestattet und auf eine schwer zu errathende Symbolik schliessen lässt. So namentlich am Nordportale der Stephanskirche zu Beauvais, wo im Tympan selbst der Kopf einer gekrönten Frau zwischen zwei solchen Meerfräulein hervortritt. Eine Abbild. b. Taylor u. Nodier, voy. dans l'ancienne France (Picardie).

Gestalt, die Anfechtung unter dem Bilde eines Kampfes darzustellen. Dazu wählte man nach dem Vorgange einzelner Bibelstellen feindliche, gefährliche Thiere oder auch fabelhafte, schreckenerregende Ungeheuer. Namentlich schwebten den Meistern dabei die Thiere vor, welche der 90. Psalm der Vulgata nennt: Super aspidem et basiliscum ambulabis, et conculcabis leonem et draconem. Luther verdeutscht auch die Thierenamen (Ps. 91. v. 13): Auf Löwen und Ottern wirst du gehen und treten auf junge Löwen und Drachen; das Mittelalter aber hielt an jenen klangreichen Namen unbekannter Thiere fest, und schon die Kirchenväter hatten begonnen, sie mit der Freiheit, welche die Fabeln der alten Welt ihnen gewährten, auszumalen. Von dem Aspis wusste man nach Ps. 57 (bei Luther 38. v. 5), dass er sein Ohr verstopfe, und gab ihm deshalb einen Schlangenschweif und einen Kopf mit deutlich erkennbarem Ohre, etwa wie der eines Hundes. Von dem Basiliscus las man in den Schriften der Alten, dass er, der König der Schlangen, eine Krone trage. Man bildete daher auch ihn unten als Schlange, gab ihm aber dabei den Körper eines Hahns*).

Bei diesen unbekannten Thieren lag es also nahe, eine geheimnissvolle Bedeutung zu vermuthen. An sie reiheten sich gewisse fabelhafte Geschöpfe, von denen man in den Schriften der Alten Nachricht fand, oder deren Namen sonst in Umlauf kamen, wie jener Manicorus, dem noch der Lehrer des Dante, Brunetto Latini,

*) Am Portal des Doms zu Amiens finden sich unter der Gestalt Christi wirklich Löwe und Drache, Aspis und Basiliscus in der beschriebenen Weise und also mit unzweifelhafter Beziehung auf die Worte des Psalms. Vgl. die scharfsinnige Erklärung dieses merkwürdigen Portals von Jourdain und Duval in Bull. monumental. Vol. 7. p. 145 ff.

ein blutrothes menschliches Antlitz mit gelbem Auge, den Schweif eines Scorpions, Vincentius von Beauvais aber auch einen Löwenleib, dreifache Zahnreihen und das Zischen der Schlange beilegte, und den dieser als ein Sinnbild des Satans und der dreifachen Begierde der Fleischeslust, Augenlust und Hoffahrt schildert. Aber auch gewöhnliche und bekannte Thiere erhalten von den Schriftstellern des Mittelalters oft eine symbolische Deutung. Die Commentatoren der heiligen Schrift hatten damit den Anfang gemacht, indem sie bei jeder Bibelstelle, wo eines Thieres gedacht ist, allerlei allegorische Nutzanwendungen auf menschliche Laster entwickelten, und die Lehrbücher der Naturgeschichte, namentlich die wegen der den Thieren gewidmeten Vorliebe besonders häufig vorkommenden „Bestiarien", liebten es durch diese Deutungen ihren Beschreibungen einen höheren Werth zu verleihen*). Allein eine Zusammenstellung solcher Deutungen ergiebt schon, dass die Schriftsteller sich keineswegs bemüheten, dieselben fest auszuprägen, sondern dass sie vielmehr gern mehrfache Beziehungen häuften, um ihre Werke desto lehrreicher und erbaulicher zu machen. Ein fester, in der bildlichen Darstellung ohne wörtliche Erklärung einleuchtender Sinn entstand auf diese Weise nicht**), und eine allgemein verständliche

*) So Philipp von Than, ein Engländer des 12. Jahrh. in der Vorrede zu seinem Liber bestiarius (herausgegeben von Wright, London 1841): Liber iste bestiarius dicitur, quia in primis de bestiis loquitur, secundario de avibus, ad ultimum autem de lapidibus. Sunt autem animalia quae natura a Christo prona atque ventri obedientia; in hoc denotatur pueritia. Sunt etiam volucres in altum volantes, quo designantur homines coelestia meditantes. Et natura est lapidis quod per se est immobilis; ita nobis cum superis sit Deus ineffabilis.

**) Eine ungewöhnlich gelehrte französische Dame, Frau Felicie d'Ayzac, will sogar (in einem in Cesar Daly's Révue de l'Architecture,

Thiersymbolik wäre daher nur dann möglich gewesen, wenn die bildende Kunst selbstständig jene schwankenden Deutungen fixirt hätte. Diese würde dann aber auch uns, wie den Zeitgenossen, aus den Bildwerken klar werden, was aber keinesweges der Fall ist. In einigen Fällen erkennen wir zwar durch den Zusammenhang des Bildwerks, dass eine wirkliche Symbolik beabsichtigt war, und die Thiergestalten den Feind, die alte Schlange nach dem biblischen Sprachgebrauche, oder die einzelnen Laster nach der Unterscheidung des Mittelalters bezeichneten*). In anderen lässt die Zusammenstellung

Vol. 7. col. 65 ff. abgedruckten Aufsatze) den Regenrinnen, welche aus den Thürmen von St. Denis hoch über dem Kirchendache dem Auge kaum sichtbar hervorragen, eine symbolische Bedeutung beilegen, und giebt bei dieser Gelegenheit eine reiche Blumenlese von allegorischen Deutungen aus den Schriftstellern des Mittelalters, denen sie eine Tabelle über die mehrfachen Auslegungen jedes einzelnen Thieres beifügt. Allein grade diese Tabelle widerlegt sie; denn wenn so der Hund die verschiedenen Bedeutungen von Neid, Zorn, Trägheit, Geiz, Gefrässigkeit und Wollust hat, so konnte seine Darstellung auch keine bestimmte Vorstellung, sondern höchstens die allgemeine eines Lasters geben.

*) Es sind nur wenige Fälle, wo die Deutung der Thiere als Sünde ausser Zweifel ist. In N. D. du Port zu Clermont in Auvergne ein Mann, der eine Schlange bekämpft, mit der Inschrift: Iras occidit; ein Kampf zwischen Menschen und mancherlei Thieren: Daemones contra virtutes pugnant; auf dem Schilde eines Kriegers: Caritas. (Mallay Essai sur les églises du Dep. du Puy-de-Dome. Moulins 1841). Im Kreuzgange zu Moissac in der Provence ein Nashorn mit Flügeln: Serpens anticus (sic!) qui est Diabolus: (Voyage dans l'ancienne France). Zuweilen sind auch die sieben Hauptsünden, durch Schlangen dargestellt, welche die sündhaften Theile des Körpers benagen, beim Stolze den Kopf, beim Neide das Herz, beim Geize die Hände, bei der Lässigkeit die Füsse u. s. f. So findet sich wenigstens in der Vorhalle derselben Kirche zu Moissac eine Frau, welcher der Teufel zuspricht, während eine Schlange sie in die Brust beisst, als Symbol der Wollust. Charles Dumoulins im Bulletin monumental. Vol. 7. p. 193 zählt 8 ähnliche Beispiele aus

der Thiere wohl auf eine Absicht schliessen, die sich aber durch die Ungenauigkeit der Darstellung und durch die Dunkelheit des symbolischen Gedankens der Deutung entzieht*). Häufig aber dienen die Thiergestalten offenbar nur, um einem Gegenstande den Charakter der Würde oder des Reichthums zu geben; so auf gewebten Gewändern, wo Greife, Einhörner, Löwen, Adler und selbst Elephanten so sehr üblich waren, dass man die Gewebe nach diesem Schmucke klassificirte**), und Thiere

dem südlichen Frankreich auf, in welcher Gegend diese Symbolik am meisten beliebt gewesen zu sein scheint. Uebrigens wurden die Laster auch öfters in menschlicher Gestalt dargestellt. So am Portale des Doms von Tournay, wo eine weibliche Figur mit einer Lanze einen geharnischten Mann niederstösst, jene durch Inschrift als Humilitas, dieser als Superbitas (sic!) bezeichnet. Le Maistre d'Anstaing, Rech. sur la cath. de Tournay. I. p. 302.

*) So ist bei dem Relief in Gernrode (Puttrich Tf. 21) eine allegorische Bedeutung nicht zu bezweifeln. Eine betende Gestalt nimmt das mittlere Feld ein; die Einrahmung ist fast durchgängig mit Thieren in ziemlich grosser Dimension gefüllt. Oben das Lamm mit dem Kreuze, also das unzweifelhafte Symbol Christi, zwischen zwei Adlern und zwei Löwen in Verbindung mit den menschlichen Gestalten Johannes des Täufers und eines Apostels. Unten allerlei geringe Thiere, die freilich nur zum Theil erkennbar sind, Schweine, Gänse, Hasen u. dgl. Auf den Seitenbalken wieder ein Löwe und Adler. Soll vielleicht durch diese niedrigen und unreinen Thiere unter den Füssen der betenden Gestalt (eine heilige oder doch eine fromme Wohlthäterin des Klosters) die Welt, durch jene königlichen in der Umgebung Christi der Himmel, zu dem sie sich erhebt, angedeutet sein? Dass übrigens (wie Otte, Abriss der Kunst-Archäologie S. 112 annimmt) die reinen und unreinen Thiere des mosaischen Gesetzes als Symbole des Lichts und der Finsterniss gegolten hätten, wird hiedurch noch nicht bestätiget und ist auch sonst nicht erweislich.

**) So bei Anastasius dem Bibliothekar im Leben Greg. IV. im J. 827: vestem aliam cum leonibus habens. p. 161... veste de olovero cum gryphis et unicornibus; in dem des Stephanus im J. 885: Vela serica.. duo ex his aquilata, et leonata nonaginta (p. 103 und

überhaupt als gewöhnlichen Zierrath ansah*). Diese edlen Thiere erschienen gleichsam als Trabanten der Macht und des Vornehmen. So findet man Löwen, besonders in Italien, häufig an den Kirchthüren als kräftige Wächter, oder unter dem Fusse der Säulen zum Zeichen der Macht der Kirche**), so stehen sie an der Façade des Strassburger Münsters wie eine Trabantenwache neben den Statuen Salomo's und der Jungfrau. In demselben Sinne liebte man Adler als ein unbestimmtes Symbol der Hoheit in Palästen anzubringen. In anderen Fällen, wo die Thiere mehr als blosses Ornament sind, dienen sie doch nicht einer kirchlichen Symbolik, sondern einem harmlosen, aber derben Humor. Oft sind sie gradezu aus der damals so sehr beliebten und verbreiteten Thierfabel, namentlich auch aus dem Reineke Fuchs entnommen***).

126). Im Kloster St. Florent zu Saumur war an solchen Festtagen der Abt elephantinis vestibus, der Prior leoninis bekleidet (Martene et Durand, Amplissima collectio, Tom. V. col. 1102).

*) So heisst es im Lohengrin (ed. Görres. p. 60): Das bette wolgezieret was mit golde rich und seiden, manic tier darin gewoben. Bekannt sind die trefflichen seidenen Gewebe, gewöhnlich byzantinischer, oft auch wohl arabischer Fabrication, welche an vielen Orten gezeigt werden, und meistens aus der Zeit der Kreuzzüge herstammen, deren Verzierungen gewöhnlich in mannigfach gestellten Adlern und anderen Thieren bestehen. So u. a. in dem aufgefundenen alten Kleiderschatze der Marienkirche zu Danzig, im Dom zu Metz u. s. f.

**) Man hat darin Wappenthiere zu entdecken geglaubt und zuweilen mag man auch solche Beziehungen hineingelegt haben. So ist der Greif das Wappen von Perugia, der Wolf das von Siena, und am Palazzo publico der ersten Stadt ist ein Greif angebracht, der einen Wolf zerreisst. Bekanntlich hält man den Löwen gewöhnlich für das Zeichen der guelfischen Partei, wo dann die menschliche oder thierische Gestalt zwischen den Klauen die ghibellinische andeuten würde. Indessen findet sich dasselbe Symbol auch in ghibellinischen Städten und selbst in Frankreich, wo jene Deutung unmöglich ist.

***) Am grossen Portal zu Amiens der Rabe auf den Zweigen

Dies war schon im 13. Jahrh. so häufig, dass ein strengerer Dichter den Geistlichen seiner Zeit vorwirft, dass sie in ihren Münstern Isengrin und seine Frau eher darstellen liessen, als das Bild unserer lieben Frauen*). Diese Thierfabeln hatten eine mehr oder minder moralische Bedeutung und eigneten sich vortrefflich zur Darstellung, es war daher sehr natürlich, dass man sich diese nicht versagte. Nach unseren Sitten würde dies der Bestimmung eines kirchlichen Raumes widerstreben; das Mittelalter lebte aber zu sehr in der Kirche, diese fiel mit der Welt so vielfältig zusammen, dass man eine solche Mischung des Ernsten und Heitern nicht unschicklich fand. Die Thierfabel ist an sich satyrisch und in diesem Sinne wurde sie hier aufgefasst, und zwar meistens so, dass die Satyre unmittelbar die Geistlichen und Mönche traf und ihre Unwissenheit, Sinnlichkeit, Habsucht u. s. f. geisselte. Daher erscheint dann, und zwar innerhalb der Kirchen, der Fuchs, welcher den Hühnern predigt**) oder der Esel, welcher liest, lehrt, Schach oder Harfe spielt, in der Mönchskutte oder gar in geistlicher Tracht***).

des Baums, unter welchem der Fuchs steht, der Storch, welcher aus dem Rachen des Wolfs den Knochen herausholt. Beides hier wohl mit moralischer Deutung auf die Gefahr der Verführung und des Lasters.

*) „En leurs monstiers ne font pas faire si tost l'image Nostre Dame com font Ysengrin et sa fame.“ So der Prior Gaultier de Coinsi vor 1236. Annal. archéol. II. p. 269.

**) Dies oft in Frankreich, besonders im südöstlichen (Bulletin du comité historique des arts et mon. II. 686.), aber auch in Deutschland z. B. am Dom in Brandenburg (Otte in den Mitth. d. Thür. Sächs. Vereins. VI. 48.)

***) Ich erinnere nur an die bekannten Reliefs dieser Art in Freiburg und Strassburg; ähnliche finden sich in sehr vielen alten Kirchen.

Man hat darin wohl eine geheime Opposition der Laien gegen die Kirche gesucht; das ist sie aber gewiss in den seltensten Fällen*), in den meisten ging die Satyre von Geistlichen und Mönchen selbst aus, welche über die Sünden ihrer Genossen empört waren und der Würde des Standes nichts zu vergeben glaubten, wenn sie die schlechten Mitglieder desselben verspotteten. Der Standesgeist, welcher sich hütet die Blössen der Seinigen aufzudecken, gehört den Zeiten eines wankenden Ansehens an und war der Kirche des Mittelalters noch fremd. Auch scheute die Geistlichkeit weder das Heitere noch die weltliche Poesie. Auf dem unteren Theile des Sitzes der Chorstühle**) finden sich fast immer lächerliche Karrikaturgestalten; auf der Rückseite heiliger Bilder brachte man wohl auch lustige Geschichten aus der Legende an***); und die anmuthigen Stoffe der Ritterpoesie

*) Wie in dem Bildwerke in der Vorhalle von Kloster Laach, wo der Teufel dem Pelikan, dem Sinnbild der Kirche, eine Schriftrolle mit den Worten: Peccata Romae, die Sünden Roms, vorhält. In Chauvigny auf einem reich verzierten Kapitäle eine sitzende Frau mit der Unterschrift: Babilonia magna meretrix-Roma. Mérimée in seinen Reisenotizen (Ouest. p. 485) ist der Meinung, dass das letzte Wort der Zusatz eines Hugenotten sei. Da die Schriftzüge den übrigen gleichen, so scheinen mir die Gründe, welche er anführt, nicht überzeugend. Auch war ja der Zorn gegen die Sünde der höheren Geistlichkeit zu Rom im ganzen Mittelalter bei den frömmsten Katholiken nichts Seltenes.

**) Der sog. Misericordia, weil die ermüdeten Domherren bei dem Theile des Dienstes, dem sie stehend beiwohnen mussten, sich darauf lehnen konnten. Ich führe keine Beispiele dieser Art an, weil sie zu häufig sind. Wer nähere Erklärung der einzelnen Theile der Chorstühle und ihres historischen Ursprungs sucht, findet sie in dem interessanten Aufsatze von Jourdain und Duval über die »Stalles« des Doms zu Amiens in den Mem. des Antiq. de la Picardie. VII. p. 81 ff.

***) So auf der Rückseite einer hölzernen Kanzel in St. Fiacre bei Faouet in der Bretagne der h. Martin, den der Teufel zum Lachen

wurden oft genug, manchmal mit moralischer Nebenbeziehung, in den Kirchen angebracht. So finden sich in christlichen Domen die Helden der Tafelrunde, Ywein auf dem Löwen, Tristan auf seinem Schwerte über das Meer gehend, Lancelot in seinen Abenteuern*), so ferner der kluge und doch betrogene Zauberer Virgil, auch Pyramus und Thisbe, die schöne Melusina, der grosse Aristoteles, den seine Weisheit nicht gegen die Schalkhaftigkeit der reizenden Kampaspe schützt, und ähnliche Gegenstände **).

Diese Beispiele zeigen, dass man keinesweges dar-

reize, indem er während der Messe das Geschwätz zweier alter Weiber aufzeichnet. Freilich schon von 1480 (Annal. archéol. III. p. 11. ff.).

*) Die meisten dieser Gegenstände sind vereinigt an den Kapitälen von St. Pierre zu Caen, um 1308. Vgl. Abbé de la Rue, Essai hist. sur la ville de Caen, 1820. Roland mit dem Schwerte Durindana kommt am Dome, Diedrich von Bern an St. Zeno in Verona vor.

**) Der strenge Philosoph hatte die Schwäche seines grossen Zöglings gegen Kampaspe getadelt; sie rächte sich, indem sie ihn, vor den Augen des lauschenden Königs, durch ihre Ueberredungskünste bewog, sich den Zaum anlegen zu lassen und auf allen Vieren sie zu tragen. Dies war der Inhalt des sog. Lai d'Aristote, einer besonders beliebten Sage. Sie findet sich z. B. im Dome zu Lyon, wo einmal sehr ausführlich an einem Kapitäle (Annal. archéol. VI. 145) die ganze Geschichte, dann am Portal eine Episode daraus mit mehreren anderen Gegenständen vorkommt, welche die Schwäche der Männer und die Sünde der Frauen lehren; Adam und Eva, der Zauberer Virgil, Samson und Delila, Herodias (Bull. I. 85); ferner an den Chorstühlen im Dome zu Rouen, und an einem Kapitäle in den Grands Augustins zu Paris. (Ann. arch. III. 11.) Eine Novelle von vornehmen deutschen Pilgern, die des Diebstahls beschuldigt sind, auf Glasgemälden in mehreren franz. Kirchen (Bull. I. 196. II. 121). Die Wölfin mit Romulus und Remus in Rottweil und in Brandenburg (Piper I. 444), Pyramus und Thisbe im Chor des Münsters zu Basel. Andere Darstellungen aus Ritterromanen, deren Inhalt schwer zu errathen ist, sind nicht selten.

auf ausging, überall nur Gegenstände heiliger oder ernster Art anzubringen, dass man die Kirchen vielmehr als das einzige Feld der Bildnerei wie ein grosses Bilderbuch behandelte, in welchem Alles, was die Phantasie reizte und beschäftigte und was künstlerischer Darstellung fähig war, seine Stelle fand. Kein Wunder also, dass in einem Zeitalter, das die Jagd, das Landleben, die Thierfabel so sehr liebte, auch die Thiere als solche und ohne symbolische Bedeutung eine grosse Rolle spielten*). Entscheidend ist es, dass man die Sache im Mittelalter selbst so betrachtete.

Wir besitzen aus der Zeit vom zwölften bis zum fünfzehnten Jahrhundert eine Reihe von Stellen, in welchen geistliche Schriftsteller der Thierbilder, theils mit scharfem Tadel, weil sie der Würde eines kirchlichen Orts widersprächen, theils mit Lob wegen ihrer lebendigen Ausführung, gedenken, ohne dass dabei auch nur die leiseste Beziehung auf ihren symbolischen Inhalt vorkommt**),

*) So besonders oft eine Sau an deren Zitzen Juden saugen; am Dom zu Magdeburg, an der Stadtkirche zu Wittenberg, an der Nicolaikirche zu Zerbst, am Rathhause zu Salzburg (Puttrich 1. Abth. I. fol. 8. und Bl. 12), an den Chorstühlen im Dome zu Basel (Beschreibung der Münsterk. zu B., B. bei Hasler & C. 1842).

**) So aus dem 12. Jahrh. die oft citirte Stelle des h. Bernhard Opp. I. 544, in welcher er gegen die Thierbilder in den Klöstern eifert, ohne einer möglichen symbolischen Bedeutung zu gedenken. „Caeterum in claustris coram legentibus fratribus quid facit illa ridicula monstruositas, mira quaedam deformis formositas? Quid ibi immundae simiae, quid feri leones, quid monstruosi centauri, quid saevi homines, quid maculosae tigrides, quid milites pugnantes, quid venatores tubicinantes? Videas sub uno capite multa corpora et rursus in uno corpore capita multa. Cernitur hinc in quadrupede cauda serpentis, illinc in pisce caput quadrupedis. Ibi bestia praefert equum, capram retro trahens dimidiam; hic cornutum animal equum gestat posterius. Tam multa denique tamque mira diversarum formarum ubique varietas apparet, ut magis legere libeat in marmoribus quam in codicibus,

die doch nicht ausbleiben konnte, wenn dieser gewöhnlich da gewesen wäre. Diese völlig eingeweihten Männer nahmen also eine solche Symbolik nicht an oder hielten sie für so wenig verbreitet, dass es nicht der Widerlegung bedurfte. Wir dürfen nicht weiter gehen als sie, und daher die symbolische Bedeutung nicht als Regel, sondern nur als Ausnahme betrachten. Der heitere Sinn, die Freude an mannigfaltigen Formen, nicht eine finstere Absichtlichkeit brachte diese Gebilde hervor. Die Geistlichen selbst mochten allenfalls ihr Wohlgefallen an diesem Schmucke damit rechtfertigen, dass er dem Beschauer einen heilsamen Schrecken einflösse, den Künstlern war diese Symbolik nur ein Vorwand, um sich in phantastischen Bildern zu ergehen. In vielen Fällen erkennen wir deutlich, dass grotteske Figuren und Thiere bloss

totumque diem occupare singula ista mirando, quam in lege Dei meditando. Pro Deo, si non pudet ineptiarum, cur vel non pudet expensarum". So noch am Ende des 15. Jahrh. der Bayerische Abt Angelus Rumplerus (Pez. Thes. anecd. I. p. 478): „Non reprehendo debitum ornatum, sed superfluum. Nam et picturae libri sunt laicorum. De his autem picturis dixerim, quae passionem Christi continent et martyrum agones. Sed quid faciunt in ecclesia leones? quid leaenae, quid dracones? quid denique caetera animalia?" Er nennt grade Thiere, deren symbolische Bedeutung in der Bibel begründet war, und bei denen die lehrhafte Absicht, auf welche er dringt, nahe lag, würde also gewiss die Entschuldigung, welche man ihm entgegensetzen konnte, erwähnt haben, wenn er sie befürchtet hätte. Eben so wenig sprachen die Lobredner davon. So schildert um das Jahr 1200 Brompton (bei Hurter, Innocenz, Th. IV. S. 687) das Grabmal der Rosamunde zu Clifford als „admirabilis architecturae, in qua conflictus pugilum, gestus animalium, volatus avium, saltus piscium quasi movere conspiciantur". Auf lebendige Darstellung kam es also an. So wird auch bei der Beschreibung des Tempels von Mousalwatsch im Titurel wiederholt von „Reben, Laub und Meerwundern" in einer Zusammenstellung gesprochen, die es recht anschaulich macht, dass es sich hier um blosses Ornament handelt.

durch ein Phantasiespiel, das durch die ungewöhnliche Gestalt eines im Bau verwendeten Steines angeregt war*), entstanden sind. Allein auch sonst werden wir überall, wo diese Gestalten als Nebenfiguren im Laubwerk der Kapitäle und in den Ranken der Friese, ferner als Eckblätter der Säulenfüsse, als Konsolen, als Regenrinnen oder sonst mit einem architektonischen Zwecke vorkommen, sie als blosse Arabeske ansehen und nur da, wo sie an besonders auffallenden Stellen als selbstständiges Relief angebracht sind, die Möglichkeit einer symbolischen Beziehung annehmen dürfen. Zuweilen scheint es dem Bildner gefallen zu haben, eine Sammlung von wirklichen und fabelhaften Thieren, wie ein Lehrbuch dieses Theils der Naturkunde, anzubringen, und so einen schmalen Fries, dessen Form zu anderen Sculpturen sich nicht eignete, zu benutzen**). Gewisse Gestalten wiederholen sich ohne Zweifel nur deshalb so oft, weil sie auffallend waren und die Neugier reizten; so die Centauren***),

*) Sehr oft werden architektonischen Details Formen gegeben, die, wenigstens in gewisser Entfernung, ein menschliches Gesicht bilden. So an Kragsteinen (Glossary of arch. Oxford 1845. s. v. Corbel) an Würfelkapitälen (Paulinzelle bei Puttrich. Bl. 16). Karyatidenartige Figuren in komischen Verzerrungen sind in allen Zeiten des M. A. üblich; z. B. Freiburg an der Unstrut bei Puttrich Bl. 5. An einem Kapitäle zu Arnstadt (Puttrich Bl. 8) ein Mann welcher gebückt durch seine Beine die Kirche ansieht u. s. f.

**) So an der Vorhalle der Klosterkirche von Stadt-Ilm. Puttrich. Abth. 1. Th. 1. Bl. 16 und S. 33. Aehnlich an der Kirche zu Andlau im Elsass. Auf dem Brunnen aus St. Denis, der jetzt in der école des beaux arts in Paris aufgestellt ist, und auf einem Grabrelief des 12. Jahrh. in Souvigny im Bourbonois finden sich ebenfalls Sammlungen verschiedener wirklicher und fabelhafter Thiere mit Namensbeischriften.

***) Eine Reihe von Beispielen der Darstellung von Centauren im M. A. giebt Piper a. a. O. S. 396, denen noch Gernrode (Puttrich

und gewiss auch die Sirenen und andere „Meerwunder“ die der Beschreiber von Monsalwatsch als einen Schmuck seines wunderbaren Tempels nennt. Andere Vorstellungen, welche an bedeutenden Stellen sich oft finden, z. B. die Vögel, welche aus einem Gefässe trinken, haben vielleicht ursprünglich eine symbolische Bedeutung gehabt, sind aber später ohne weitere Erinnerung daran als hergebrachtes Ornament wiederholt. Zu den Fällen, wo dieses Herkommen oder die noch nicht ganz vergessene Symbolik als ein Vorwand für die Darstellung von Lieblingsgegenständen diente, gehören ohne Zweifel die vielen Kämpfe zwischen bewaffneten Menschen und Thieren, welche an schmalen, senkrechten Theilen, an achteckigen Pfeilern oder an Thürpfosten zusammengedrängt erscheinen*), und bei denen es wegen der bedeutsamen Stelle vielleicht eines Vorwandes bedurfte**). Zuweilen sind aber auch die Darstellungen selbst an höchst bedeutender Stelle, z. B. am Aeusseren des Chors, offenbar ein blosser Scherz***).

S. 48. Note 3.) Ilmenstadt in der Wetterau (Müllers Beiträge Heft 2), das Portal von Borgo di St. Donino bei Parma, endlich neben den ehernen Thüren von Augsburg und Nowgorod auch die von Gnesen (Wiener Bauzeitung 1845. S. 370 ff.) nachzutragen sind. Ueber die Sirenen s. oben S. 367 Anm.

*) z. B. an einem Portal in Tournay (vgl. Niederl. Briefe S. 430), an einer Säule der Krypta zu Freysingen (Quaglio, Denkm. d. M. A. in Bayern).

**) Vielleicht lässt sich aus jenen Werken des Mittelalters, welche eigens von Thieren handeln (z. B. aus dem liber bestiarius des Engländers Philipp von Than im 12. Jahrh., herausgegeben v. M. Wright, London 1841. 8.) noch etwas für diesen Theil der Symbolik ermitteln.

***) So die Jagd am Aeusseren der Chornische der Kirche zu Königslutter, wo die Hasen auf dem Jäger liegen.

Sonderbar genug ist es, dass uns von manchen Gebräuchen, denen offenbar eine Symbolik zum Grunde lag, keine Erklärung überliefert ist. Dahin gehören die Thiere, welche man auf Grabsteinen regelmässig unter den Füssen der Leichen wie eine Bank angebracht findet. Gewöhnlich sind es bei Fürsten und Rittern Löwen, bei Damen Hunde, bei Bischöfen und Aebten Drachen. Löwe und Drache erinnern an die schon erwähnte, und auf die Kirche angewendete Verheissung des 90. Psalms: Auf Löwen und Drachen wirst du treten; zumal da bei Bischöfen auch wohl beide Thiere zusammen vorkommen*). Allein dagegen spricht wieder der Hund, den man als Sinnbild der Treue auslegen möchte, und dem entsprechend dann der Löwe als Sinnbild der Stärke erscheinen müsste; denn man kann schwer glauben, dass eine und dieselbe Art der Symbolik bald activ bald passiv gebraucht sein sollte. Zuweilen findet sich aber auch unter den Füssen der Ritter ein Satan oder Wilder, so dass dann dadurch nicht eine Eigenschaft des Bestatteten, sondern vielmehr das Unrecht oder die Sünde, welche er zertrat, bezeichnet ist**). Man sieht also, dass eine fest ausgeprägte Symbolik

*) So bei dem Bischof von Ely († 1254; bei Stothard, monumental effigies) und bei Siegfried III. von Mainz († 1250; Müller, Beiträge I. S. 21). Auch Frauen haben zuweilen Löwen; so die Landgräfin von Hessen (1376) in der Elisabethk. zu Marburg (bei Moller) und die Königin Berengaria, Gemahlin Richards Löwenherz († 1219; bei Stothard a. a. O. S. 19).

**) Auf dem Grabmale des Markgrafen Dittmar und seines Sohnes (1350) in der Kirche zu Nienburg an der Saale stehen beide verschiedenartigen Symbole nebeneinander, indem unter den Füssen des Vaters der Löwe, unter denen des Sohnes eine wilde Menschengestalt mit behaartem Körper und einer Keule liegt. (Puttrich. 1. Abth. I. Band Bl. 12). Unter den Füssen eines Grafen in der Kirche zu Querfurt (Puttrich II. 2. Bl. 9), und unter denen eines französischen

nicht bestand. Auch kommt etwas sehr Aeusserliches in Betracht. Wenn man nämlich den Verstorbenen auf dem Rücken liegend abbildete und seine Füsse aufwärts standen, bildeten sie eine unbequeme Lücke, welche man ausfüllen wollte, und nach einem passenden Gegenstande suchte, bei dessen Wahl dann eine dunkle, mehrdeutige Symbolik mitsprach. Indessen ist es richtig, dass zuweilen auch Statuen, namentlich die der Jungfrau, gekrönte diabolische Gestalten oder Drachen oder Löwen unter ihren Füssen haben, womit dann unzweifelhaft ein Sieg über den Fürsten der Finsterniss angedeutet ist*).

Ritters in der Kirche zu Montdidier Dép. Somme (Bull. II. 604) sind zwei Hunde oder ein Hund und ein Löwe im Kampfe, womit vielleicht irgend eine specielle Nebenbeziehung auf das Leben des Bestatteten (wohl schwerlich die Unterdrückung der Zwietracht unter seinen Vasallen) angedeutet ist. Auf dem Grabe eines englischen Ritters ist auch dem Löwen noch ein Hund zugesellt, indessen der Name des Letzten (Jakke) beigeschrieben, so dass also nur das Andenken des treuen, vielleicht mit beerdigten Thieres, erhalten werden sollte (Cotman, Sepulchral Brasses of Norfolk p. XIII.). Auf zwei anderen Rittergräbern zu Lynn in Norfolk finden sich Teufel von denen der eine einen Hund, der andere ein Huhn würgt (eod. tab. 2, 3).

*) In der Kirche zu Wechselburg haben die (hölzernen) Statuen der Jungfrau und des Johannes menschliche Figuren unter ihren Füssen, welche Puttrich (Bl. 10 und S. 24) als Judenthum und Heidenthum erklärt. Die zwei (steinernen) Statuen einer ritterlichen und einer priesterlichen Gestalt am Eingange des Chors derselben Kirche (Bl. 3 und 12) treten auf den Löwen und den Drachen. Auf Glasgemälden im westlichen Chor des Doms zu Naumburg sind unter den Füssen verschiedener Heiligen niedergedrückte menschliche Figuren mit Kronen und mit beigeschriebenen wunderlichen Namen: Astrages, Hirtacus, Mendeus u. s. w. zu sehen. Lepsius (bei Puttrich im betr. Hefte S. 21) deutet sie auf überwundene Heidenfürsten, was bei dem langen Zwischenraume zwischen der Unterdrückung des Heidenthums und der Stiftung dieser Glasgemälde wohl nicht wahrscheinlich ist. Eher sind die Namen aus irgend einer Dämonologie genommen. Auf Heidenfürsten könnte man vielleicht die gekrönten Gestalten deuten, welche an den uralten Statuen des Kaiser Otto I. u. II.,

Auch Pflanzen haben zuweilen eine symbolische Bedeutung, aber gewiss noch viel seltener als Thiere. Im Zeitalter des romanischen Styls hinderte daran schon der Umstand, dass man die Pflanzenornamente in einer conventionellen Form bildete und also dem Zuschauer keinen Namen bot, welcher auf die hergebrachten Gleichnisse hindeutete. Daher wissen denn auch die Symboliker nur von einer sehr allgemeinen, in der That ziemlich matten Beziehung, indem sie Blumen und fruchttragende Bäume für ein Zeichen der guten Werke erklären, die aus der Wurzel der Tugenden hervorspriessen*). Später als man die Pflanzen besser darstellte und also die Mittel zu einer specielleren Symbolik hatte, war der Sinn nicht mehr darauf gerichtet und man fragte mehr nach solchen Pflanzen, welche sich gut darstellen liessen, als nach ihrer Bedeutung. Daher sind Symbole dieser Art sehr selten. Selbst der Weinstock, der in der Schrift so oft vorkommt, und dessen Vergleich mit Christus die Mystiker bis ins Kleinste durchgeführt hatten**), wurde nicht häufig benutzt oder doch nicht vor anderen Pflanzen, die keine fromme Nebenbeziehung hatten, ausgezeichnet. Zu den wenigen Fällen einer nachweislichen Symbolik dieser Art gehört der Mittelpfeiler des Portals am Dom zu Amiens, wo Christus auf Drachen und Löwen, Aspis und Basi-

so wie des St. Johannes im Domchore zu Magdeburg sich befinden. Indessen ist auch dies unsicher.

*) Durand. Rationale. Lib. 1. c. 3. Flores et arbores cum fructibus ad repraesentandum fructus bonorum operum ex virtutum radicibus provenientium.

**) So der h. Bernhard in einem Werke von 30 Kapiteln (Vitis mystica, seu tractatus de passione domini super: Ego sum vitis vera), wo Kultur, Nutzen, Blätter, Früchte des Weinstocks auf die Tugenden und auf die Geschichte Christi angewendet werden.

liscus stehend abgebildet, und am Stamme des Pfeilers darunter zunächst Weinlaub und noch tiefer Rose und Lilie, offenbar nach dem hohen Liede, angebracht sind*). Schon aus diesem Beispiele ergiebt sich, was überhaupt in der Natur der Sache liegt, dass Pflanzen wie alle anderen leblosen Sachen sich nicht zu einer selbstständigen Symbolik eignen, sondern erst in Verbindung mit dargestellten Personen, als deren Attribut, bedeutsam werden. Wenigstens gilt dies von der bildenden Kunst; die Blumensprache und ähnliche Räthselspiele gehören nicht hieher und kommen auch im eigentlichen Mittelalter nicht vor. Dagegen war es bei der grossen Zahl der Heiligen, bei der Gleichförmigkeit ihrer Charaktere, und bei der Schwäche dieser Kunst in scharfer Ausprägung des Individuellen mehr oder weniger nöthig, sie durch beigefügte Gegenstände näher zu bezeichnen. Die meisten dieser Attribute sind rein historischen Ursprungs; es sind Marterwerkzeuge oder Gegenstände eines dem Heiligen zugeschriebenen Wunders oder Erinnerungen an seinen Stand und seine Schicksale in der Welt. Die Aufzählung aller dieser Kennzeichen, die allerdings sehr wichtige Hülfsmittel für die Erklärung der Monumente sind, gehört nicht zu meiner Aufgabe**). Ich beschränke mich darauf, die Auffassung der höchsten und ältesten Gestalten der christlichen Kirche in ihren wesentlichsten Zügen zu schildern***).

*) Vgl. die schon angeführte Beschreibung dieses Portals durch Jourdain und Duval im Bull. mon. XI.

**) Vgl. darüber (v. Radowitz) Iconographie der Heiligen. Berlin 1834. Christliche Kunstsymbolik und Iconographie, Frankf. a. M. 1839. — Die Attribute der Heiligen alphabetisch geordnet. Hannover 1843. — Otte, Abriss einer kirchl. Archäol. des M. A. Nordhausen 1845. S. 124.

***) Hauptwerk dafür Didron, Iconographie chrétienne. Bis jetzt

Gott Vater wird das ganze Mittelalter hindurch ohne Scheu dargestellt, obgleich zuweilen auch noch eine aus den Wolken reichende Hand ihn andeutet*). Anfangs gleicht er Christus vollkommen**) und wir können z. B. bei der Darstellung in der Glorie, die über den Kirchthüren gewöhnlich ist, oft nicht angeben, ob Gott oder Christus gemeint ist. Im 13. Jahrh. beginnt eine kleine Verschiedenheit, die man am deutlichsten in Miniaturen bei der Darstellung der Trinität wahrnimmt; Gott Vater wird etwas bejahrter, voller, kräftiger aufgefasst. Noch im 14. Jahrh. stellt ihn zwar Pietro von Orvieto im Campo santo von Pisa in der Schöpfungsgeschichte jugendlich mit schwachem Barte dar, im Allgemeinen aber wird er älter gebildet, mehr als der „Alte der Tage" betrachtet. Im 15. Jahrh. wird die Aehnlichkeit mit Christus schwächer; Ghiberti an den Thüren des Baptisteriums in Florenz und Benozzo Gozzoli im Campo santo in Pisa zeigen den Herrn mit langem fliessenden Barte, jener lässt sogar schon eine leise Einwirkung des antiken Jupiterideales bemerken, obgleich schlanker, milder, christlicher behandelt. Im Ganzen hat die Darstellung in diesem späteren

nur Ein Band (Paris 1843. 4.) unter dem sonderbaren Titel: Histoire de Dieu. Doch auch in den Noten zu der Uebersetzung eines von ihm aufgefundenen griechischen Malerhandbuchs (Manuel d'Iconographie chrétienne. Paris 1845. 8.) hat derselbe gründliche Forscher eine Menge Notizen über diesen Gegenstand niedergelegt.

*) So auf dem Altar des Wolvinus in St. Ambrogio in Mailand (Agincourt Sc. tab. 26. c.), am Dom zu Ferrara und an dem zu Sens (Didron Icon. chr. p. 212), im Hortus deliciarum bei der Seligkeitsleiter (Engelhardt a. a. O. Tafel 9).

**) z. B. in den Malereien von St. Savin im westlichen Frankreich selbst in der Schöpfungsgeschichte. Vgl. Peintures de St. Savin mit Text von Mérimée. In karolingischen Miniaturen ist Gott sogar zuweilen (Aginc. Mal. tab. 43), aber nicht immer (daselbst tab. 41) unbärtig dargestellt.

Jahrhundert nicht gewonnen, indem sie natürlicher, ist sie auch greisenhafter, bürgerlicher geworden, und verliert den Ausdruck der Hoheit, den die unvollkommeneren Bilder des Mittelalters erkennen lassen. Dazu kommt, dass nun auch an die Stelle des idealen oder antiken Kostüms, das bisher beibehalten war, eine reiche geistliche oder kaiserliche Tracht trat und dass man Gottes Haupt mit der päpstlichen Tiara oder der kaiserlichen Krone schmücken zu müssen glaubte. Erst die grossen italienischen Meister des 16. Jahrh., Raphael und Michelangelo, schufen einen wahrhaft bedeutenden Typus Gottes, der aber freilich wieder an das Jupiterideal streifte und bei den Späteren leicht dahin überging.

In der Darstellung Christi herrschte das historische Element vor; er erscheint in menschlicher Gestalt und in bestimmten schriftmässigen Momenten. Von allen bloss symbolischen Zeichen hat sich nur die Figur des Lammes erhalten, die in den Bogenfeldern der Portale ziemlich oft vorkommt*). Der Fisch dagegen ist zwar als Arabeskenfigur sehr gewöhnlich, aber wohl schwerlich jemals als Symbol des Heilandes gebraucht**). Auch der gute Hirte ist verschwunden***), und die Auffassung des Heilandes als eines bartlosen Jünglings im Ganzen nicht üblich†). Ebenso wenig war es beabsichtigt, ihn hässlich

*) z. B. in Wechselburg. Puttrich Taf. 6.

**) Ganz vergessen war das griechische Buchstabenspiel doch nicht; auf dem Siegel des Doms von Aberdeen liegt Christus als Fisch in der Krippe. Glossary of Archit. s. v. Fish.

***) An einem Kapitäl in St. Nectaire in der Auvergne soll er sich dennoch finden. Bull. du comité hist. des arts etc. I. 2. p. 54.

†) In einzelnen Fällen bildete man ihn bei der Nebeneinanderstellung am Kreuze bärtig, nach der Auferstehung bartlos. Didron a. a. O. S. 281.

darzustellen; jener Streit der alten Kirchenlehrer war verschollen, man dachte ihn als den Schönsten unter den Menschenkindern, und wenn das Bild dennoch hässlich ist, so trägt das Ungeschick des Bildners die Schuld, der ihn nur ernst, strenge, schreckend darstellen wollte. Denn dies ist nun die herrschende Auffassung; er wird als gereifter, kräftiger Mann gedacht, oft mit dem unverkennbaren Ausdruck des Drohens. Man sieht ihn daher gewöhnlich nur in den prägnanten Momenten, wo seine Göttlichkeit und ihre Heilswirkung hervortritt. Der gründlichste Symboliker des Mittelalters (Durandus im Rationale lib. I. cap. 3) spricht es geradezu aus, dass der Erlöser in den Kirchen nur in drei Momenten dargestellt werden dürfe, entweder auf dem Throne sitzend, oder am schmachvollen Kreuze hängend, oder endlich auf dem Schoosse der Mutter. Eine vierte Darstellung, die nicht minder häufig ist, fügt er selbst an anderer Stelle hinzu, die nämlich, als Lehrer der Welt mit dem Buche der Wahrheit in der Hand. Es ist bald offen, und dann gewöhnlich mit den Schriftworten: Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben beschrieben, oder geschlossen, wo es dann das apokalyptische Buch bedeutet, welches nur er, der Löwe vom Stamme Juda zu öffnen vermag *). Diese vierte Form hinzugerechnet wird die Bemerkung des Symbolikers durch die Denkmäler bestätigt; andere Momente aus dem Leben des Erlösers kommen wenigstens an den bedeutsameren Stellen der Kirchen nicht vor, diese aber sehr häufig, ja sie dürfen in grösseren Kirchen nicht fehlen.

*) Durand. Rat. lib. I. c. 3. Divina majestas depingitur quandoque cum libro clauso in manibus, quia nemo inventus est dignus aperire illum nisi leo de tribu Juda. Et quandoque cum libro aperto, ut in illo quisque legat quod ipse est lux mundi et via, veritas et vita. Beide Darstellungen finden sich gleich oft.

Gehen wir die Eigenthümlichkeiten dieser Hauptdarstellungen durch, so ist zunächst die Tracht des Erlösers in allen erwähnten Momenten, so verschieden sie sind, in der Regel und wenigstens in der früheren Zeit dieselbe; eine einfache lange Tunica mit langen Aermeln, unbedecktes Haupt und unbekleidete Füsse. Alle Personen der Gottheit, sowie die meisten der Propheten und sämmtliche Apostel wurden so bekleidet; die antike Tracht, welche man bei diesen ältesten Gestalten mit treuer Beobachtung der Tradition beibehielt, wurde auch das Zeichen einer höheren Würde.

Das Christuskind auf dem Schoosse der Jungfrau wird, wenigstens in der ersten Hälfte des Zeitalters nicht von ihr gehalten, sondern sitzt frei und aufrecht auf ihren Knieen, „residet", wie Durandus bezeichnend sagt, „in gremio matris"; es thront schon hier. Auch ist es in Zügen und Formen mehr ein kleiner Mann, als ein Kind, bekleidet, ernsthaft vor sich blickend, die Weltkugel in der Linken, die Rechte segnend oder lehrend erhoben*). Im 13. Jahrh. wird die Scene allmälig menschlicher, die Mutter umfasst das Kind; es hält noch Globus oder Buch, segnet noch und ist bekleidet, aber es ist kleiner und in Haltung und Mienen kindlicher. Im 14. Jahrh. geht man in dieser Richtung weiter, namentlich die stehenden Statuen der Jungfrau werden immer freier und drücken das Kind recht innig und mütterlich an die Brust. Die Bahn ist damit gebrochen, und der Uebergang zu der häuslichen Auffassung der h. Familie, die später beliebt wurde, gemacht.

*) Der Gedanke, in dem Kinde die göttliche Weisheit durchleuchten zu lassen, ist sehr deutlich ausgesprochen in der Inschrift auf einem Relief (aus der abgebrochenen Kirche zu Beaucaire; vgl. Mérimée Midi p. 336 und Caumont im Bull. mon. XI): In gremio matris residet sapientia patris.

Die Kreuzigung, welche die altchristliche Kunst vermied, kommt jetzt überaus häufig in allen Dimensionen, Formen und Stoffen vor. In den grossen Reliefs der gothischen Portale ist sie gewöhnlich mit dem dritten Hauptgegenstande, dem Gericht, in Verbindung gebracht, so dass neben dem Kreuze in zwei Reihen über einander, unten die irdischen Zeugen des Hergangs, oben die Apostel und Heiligen als Theilnehmer der himmlischen Glorie angebracht sind. Bei den kleineren sehen wir ausser der Jungfrau und dem Evangelisten Johannes häufig die symbolischen Gestalten des Judenthums und der Kirche, jenes mit verbundenen Augen, diese mit Kreuz und Kelch. Oft strömt dann in diesen Kelch das Blut aus den Seitenmalen, um die Kirche als Inhaberin des wahren Blutes, das sie im Abendmahle spendet, zu bezeichnen*). In Wechselburg hält ein am Boden liegender Mann diesen Kelch, wahrscheinlich Joseph von Arimathia, nach der Sage vom Gral. Endlich steht das Gefäss auch ohne Weiteres unter den Füssen Christi**). In einem Evangeliarium aus Niedermünster in der Münchener Bibliothek sind die neben das Kreuz gestellten Gestalten als Vita und Mors, Leben und Tod, bezeichnet, jene mit reichem Gewande und bekrönt, dieser bleich, halbnackt und schlecht bekleidet, mit einer tiefen Wunde am Halse, mit zerbrochener Lanze und Sichel***). Nicht selten sieht man unter dem Boden des Kreuzes eine Leiche im

*) In den Miniaturen des Hortus deliciarum reitet die Gestalt der Kirche auf einem Thiere, dessen 4 Köpfe die Zeichen der Evangelisten zeigen. Engelhardt, Herrad, S. 40.

**) So auf einem Elfenbeinrelief aus dem 11. Jahrhundert bei Didron pag. 277.

***) Kugler, Museum f. bild. Kunst. 1834. S. 164.

Grabe; es ist Adam, welcher der Sage zufolge auf der Schädelstätte bestattet war*), der Repräsentant des durch ihn eingeführten Todes, über den jetzt das Kreuz sich siegreich erhebt**). Auf den Eggesternsteinen bei Horn in Westphalen ist unter dem Kreuze ein Menschenpaar, Mann und Weib, von einem Drachen umschlungen, dargestellt, anscheinend also die Hölle oder die Sünde symbolisirt. Das Kreuz ist zuweilen wie ein Palmenstamm gebildet als Symbol der Lebenserneuerung oder auf Gemälden grün und mit Rinde bedeckt***), als Zeichen seiner fortdauernden Kraft. Oefter scheint Christus frei am Kreuze zu stehen, indem er der Jungfrau oder Johannes die Hand reicht†). Gewöhnlich dagegen ist er mit Nägeln angeheftet, aber bald mit vier, bald mit drei Nägeln, indem dann beide Füsse über einander gelegt und von Einem Nagel durchbohrt sind. Vier Nägel sind die ältere Form; so viele soll die Kaiserin Helena gefunden haben, und man hatte an diese Zahl allerlei symbolische Erklärungen geknüpft. Uebrigens brauchten, wie es

*) Jacobus a Voragine, Legenda aurea, cap. 53.

**) So auf einem im Museum der Ritterakademie zu Lüneburg aufbewahrten sehr ausgezeichneten Fusse eines Crucifixes aus dem 12. oder 13. Jahrh. Das Gestell auf vier Löwenfüssen ruhend, über denen vier Jünglinge, die Paradiesesströme andeutend, Urnen ausgiessen, hat oben eine Wölbung und bedeutet, wie die Inschrift ausdrücklich meldet, den Erdkreis (assignans orbem). Auf der Höhe desselben liegt Adam im Sarge und die Inschrift besagt: Adae morte novi redit Adae vita priora (sic!).

***) Jenes auf den Korssunschen Thüren in Nowgorod, auf Elfenbeinreliefs in Monza (Millin Reise in die Lombardei I. 603) dieses auf Glasgemälden in mehreren französischen Kirchen (Didron p. 421).

†) Auch dies wieder auf den Korssunschen Thüren (vgl. Adelung über dieselben), ferner auf einem Taufbecken im Elsass (Caumont, Cours d'Antiquités VI. p. 44 und p. 87).

scheint, im 13. Jahrh. Ketzer Crucifixe mit drei Nägeln; daher eiferten denn die Zeitgenossen dagegen*). Indessen gestattete auch die Dreizahl fromme Deutungen, die Symboliker liessen daher beide Formen gelten**) und die Kunst entschied sich für die geringere Zahl***), die eine bessere Haltung des Körpers hervorbrachte. Gleichzeitig änderte sich auch die Tracht des Gekreuzigten; die lange Tunica, welche früher den Körper ganz verhüllte, wird schon im 12. Jahrh. kürzer, im 13. und noch allgemeiner im 14. vertritt ein Schurz um die Hüften ihre Stelle. Auch wird der nunmehr grossentheils unbekleidete Körper mehr und mehr natürlich und lebendig, der Kopf mehr zur Seite gewendet und geneigt, der Leib nicht mehr wie sonst auswärts gebogen, sondern mehr eingezogen.

In throno, wie Durandus sagte, also als verklärter Heiland und Herr der Welt, wird Christus bald in der Glorie nur von Engeln oder von den Zeichen der Evangelisten umgeben, bald in der mit grösserer oder geringerer Ausführlichkeit entwickelten Darstellung des jüngsten Gerichts gebildet. In beiden Fällen hat er gewöhnlich die rechte Hand aufgehoben, in der linken das Buch; aus seinem Munde gehen zwei Schwerter nach beiden Seiten aus. Die Zweischneidigkeit des Schwertes, von welcher in Apokal. 19, 15 gesprochen wird, war schon

*) Hurter im Leben Innoc. III. Th. II, 231. Lucas Tudensis und der Papst selbst erklären sich für die Vierzahl.

**) Wilh. Durandus (im Rationale lib. VI. De die parascenes) führt die Erklärungen für beide an. Die drei Nägel bedeuten den dreifachen Schmerz des Herrn, den körperlichen, den geistigen und den des Herzens. Der rechte Fuss musste oben, der linke unten liegen, um die Herrschaft des Geistigen über das Sinnliche anzudeuten.

***) So schon im 13. Jahrh. an der L. Fr. Kirche zu Trier, in Schulpforte, am Freiburger Münster, an der Lorenzk. in Nürnberg.

von Albertus magnus ausgelegt, als die doppelte Macht, durch welche die Gerechten vertheidigt, die Ungerechten bestraft werden; spätere Auslegung machte daraus zwei Schwerter, das Schwert der Gnade zur Rechten, das der Verdammniss zur Linken *) und die Kunst nahm diese Lehre, welche ihr eine symmetrische Anordnung erlaubte, gern auf. Später setzte man auch wohl an die Stelle des Schwertes der Gnade eine Lilie **). Die Tracht ist auch in dieser Darstellung des Verklärten dieselbe wie ich sie früher geschildert habe, doch kommt zuweilen noch eine Krone hinzu ***). Wenn die Evangelistenzeichen ihn umgeben, sind sie gewöhnlich so geordnet, dass der Engel und Adler oben, der Löwe und Stier unten, und zwar die Zeichen des Mathäus und Marcus zur Rechten angebracht wurden, weil, wie der Symboliker †) sagt, die Geburt und Auferstehung die Freude Aller, der Tod, (welchen das Opferthier des Lucas andeutet) der Schmerz der Apostel war. Die Stellung des Johannes ergab sich von selbst, da er als der Repräsentant der Himmelfahrt oben sein musste.

Die anderen evangelischen Hergänge kommen, wie erwähnt, in den Kirchen seltener vor, und wenn es geschieht, nicht vereinzelt, sondern so, dass sie den ganzen Zusammenhang des Lebens oder der Passion Christi geben, oder mit anderen Gegenständen in symbolischer

*) Rupertus, Abt von Deutz, bei Jourdain und Duval über das Portal des Doms zu Amiens in Caumont's Bull. monum. Vol. XII.

**) Dies findet sich auf deutschen und niederländischen Gemälden des 15. und 16. Jahrh. häufig, kommt dagegen auf italienischen, so viel ich weiss, nicht vor.

***) So bei Orcagna im Campo santo zu Pisa.

†) Durandus liber 3, caput 4.

Verbindung stehen. Es ist auch dies eine charakteristische Verschiedenheit von der neueren Kunst, auf die ich noch zurückkommen werde; man konnte nichts Vereinzeltes dulden und hielt einen einzelnen herausgerissenen Moment, mochte er noch so figurenreich und wichtig sein, nur für ein Fragment. Daher waren denn nur solche Darstellungen des Heilandes selbstständig anwendbar, welche gleichsam die Endpunkte seiner Geschichte zusammenfassten, wie jene drei angeführten.

Auch bei den minder bedeutenden Momenten fehlte es nicht an einzelnen symbolischen Beziehungen; so musste z. B. die Dornenkrone aus drei Dornen geflochten sein, um die drei Stufen der Busse, Zerknirschung, Beichte und Genugthuung (contritio, confessio, satisfactio) anzudeuten (Durandus lib. VI). Indessen folgten die Bildner hier wohl mehr dem Herkommen, als dass sie sich dieser Feinheiten bewusst waren, und nur äusserst selten erlaubten sie sich Entstellungen des Natürlichen zu einem allegorischen Zwecke*). Ungeachtet aller symbolischen Regeln und Vorschriften gestattete man eine grosse Freiheit in der Wahl und Ausstattung der Gegenstände. So wird Christus auch einige Male mit Flügeln dargestellt, bald bei der Auferstehung, bald auch bei der Kreuzigung, um auf jene hinzudeuten**), dann auch später bei der Vision des h. Franz von Assisi nach der Legende. Eine andere zuweilen vorkommende Darstellung

*) In den in der Bbl. im Haag bewahrten genauen Copien der Wandmalereien aus der abgebrochenen Kirche in Gorkum findet sich, dass die Wundenmale als Rosen gestaltet sind. Die Malereien scheinen aus dem 13. oder 14. Jahrh. zu sein. Dieser allegorische Zug steht aber in so früher Zeit allein. Kunstbl. 1847 Nr. 8.

**) Bei der Auferstehung auf der alten Broncethür am Dome zu Pisa, am Kreuze mehrmals in Frankreich. Bull. II. 311. 642.

Christi ist die, dass sein Haupt von 7 Tauben zur Bezeichnung der 7 Gaben des heil. Geistes umgeben ist*).

Der heil. Geist wurde, wenn er allein vorkommt, immer und ausschliesslich unter dem biblischen Symbole der Taube dargestellt. Nur dann, wenn er als dritte Person der Gottheit in der Trinität erscheint, nimmt er zuweilen, jedoch auch nicht immer, menschliche Gestalt an. Da indessen dieses geheimnissvolle Dogma nicht zu den gewöhnlichen Gegenständen gehörte, welche man dem Volke in den Kirchen darbot, so bildete sich für die Darstellung desselben kein fester Typus. Wir finden die Trinität im Mittelalter meistens nur in Miniaturen, und hier sehr verschieden aufgefasst, indem bald die Gleichheit bald die Verschiedenheit der Personen hervorgehoben wird. In jenem ersten Sinne sind drei männliche Gestalten ganz gleichen Alters und ganz gleicher Kleidung, auf einer Bank sitzend**) oder gar von Einem Mantel umgeben dargestellt. Die Tunica ist oft weiss oder grau, oft aber auch die Tracht eine reiche priesterliche. Zuweilen sind sie zwar gleich, aber doch durch verschiedene Attribute bezeichnet; z. B. Gott mit der Weltkugel, Christus mit dem Kreuze, der Geist mit dem Buche***), oder in verschiedener Haltung, etwa Christus

*) In Chartres auf einem Glasgemälde sind der Symmetrie halber nur sechs. Les artistes du moyen âge, sagt Didron mit Recht, ne s'embarassaient pas pour peu. Wenn es der Raum erforderte liessen sie fort oder setzten zu. Was schadete es, da man es doch verstand? Im Münster zu Freiburg finden sich diese 7 Tauben auch bei der Jungfrau, sonst nur bei Christus.

**) So auf einer Miniatur im Hortus deliciarum der Herrad. (Engelhard a. a. O. S. 29). Beispiele aller Art bei Didron Icon. chr. p. 551 ff.

***) Didron. S. 446 nach einem franz. Manuscript.

in der Mitte, die Jungfrau krönend. Nicht selten erscheinen Gott Vater und Christus in gleicher priesterlicher oder idealer Tracht, der heilige Geist aber als Taube; wo dann die Aufgabe war, ihre Einheit zu bezeichnen. In dem berühmten, mit Miniaturen von Hemling geschmückten Brevier der Marcusbibliothek sitzen die beiden Hauptpersonen mit gleichem Antlitz und mit gleicher rother Tunica bekleidet, Christus nur durch das an ihn gelehnte, auf der Weltkugel stehende Kreuz bezeichnet, auf einer Bank, jeder mit einer Hand das Scepter haltend, auf dem die Taube ruhet. In einem französischen Manuscripte sitzen sie in gleicher Weise, aber beide mit päpstlicher Tiara geschmückt, Christus wieder mit der Weltkugel, gemeinschaftlich das Buch haltend, während die Taube, zwischen ihnen schwebend, mit ihren ausgebreiteten Flügeln die Lippen beider berührt. Oft aber bezieht sich die Darstellung auf die Lehre vom Ausgange des heil. Geistes; so in der verticalen Form, welche allein noch in neuerer Zeit vorkommt, wo Gott Vater den gekreuzigten Sohn hält und die Taube aus dem Munde Gottes sich auf Christus herablässt. Zuweilen sind sie denn auch wohl getrennt gehalten, wie in der Peterskirche zu Merseburg *), wo in drei Medaillons der Vater, das Lamm und die Taube mit Inschriften gegeben sind, die sie als Schöpfer, Erlöser und Erleuchter der Welt nennen. Einige Male endlich ist die Trinität in der sinnlichsten Einheit dargestellt, als Eine Gestalt mit dreifachem Antlitz, eine Auffassung, welche später (1628) Urban VIII. als ketzerisch verbot**).

*) Puttrich II. 1. Bl. 9.

**) Didron a. a. O. S. 583.

Die Jungfrau ist natürlich ein unendlich oft wiederkehrender Gegenstand. Auch bei ihr hält die Kunst sich mehr auf dem einfach historischen Boden. Ihre apokryphe Lebensgeschichte kommt in Miniaturen und auch in den Kirchen vor, und die Propheten werden oft mit den auf sie gedeuteten Stellen ihrer Schriften neben sie gestellt. Dagegen macht die Kunst von den s. g. Marialien, d. h. von den zahlreichen symbolischen Beziehungen auf die Jungfrau, welche man in der Gerte Aarons, in dem Vliesse des Gideon, das allein vom Thau unberührt blieb, und in anderen alttestamentarischen Hergängen, sowie in der fabelhaften Geschichte vieler Thiere, des Einhorns, Phönix, Löwen zu finden glaubte, noch keine Anwendung, obgleich sie in prosaischen und poetischen Werken schon benutzt wurden. Ihre bildliche Darstellung gehört erst dem 15. Jahrhundert an, wo näher davon zu sprechen ist.

Propheten und Apostel erscheinen immer in dem schon erwähnten antiken Kostüme, mit langer Tunica, mit oder ohne Mantel, meist mit unbedecktem Haupte und unbekleideten Füssen. Die Propheten sind gewöhnlich höheren Alters, oft mit langem fliessenden Barte, und unterscheiden sich dadurch, dass sie Schriftrollen, während die Apostel Bücher halten; man wollte dadurch andeuten, dass jene nur unvollkommene, verhüllte, diese die klare und entfaltete Kenntniss des Heils besassen*). Die einzelnen Apostel und Propheten wurden keinesweges sorg-

*) Durandus Rationale I. c. 3 Ante Christi adventum fides figurative ostendebatur et quoad multa implicata erat. Ad quod ostendendum patriarchae et prophetae pinguntur cum rotulis, per quos quasi quaedam imperfecta cognitio designatur. Quia vero apostoli in Christo perfecte edocti sunt, ideo libris, per quos designatur congrue perfecta cognitio, uti possunt.

fältig unterschieden. Bei diesen gaben die meistens geöffneten Schriftrollen Gelegenheit ihren Namen oder prophetische Stellen anzuführen; bei den Aposteln fehlten solche Mittel. Petrus und Paulus sind durch Schlüssel und Schwert, Johannes wird schon oft durch den Kelch bezeichnet; die anderen Apostel sind meistens ohne Attribut die Beifügung der Marterinstrumente ist keinesweges gewöhnlich; es kam mehr darauf an, die Schar der Apostel im Ganzen, als sie einzeln darzustellen. Die Patriarchen dagegen sind, wie es ihre Geschichte mit sich brachte, verschieden behandelt; so ist Moses durch die Hörner, Aaron durch priesterliche Tracht, David durch die Harfe bezeichnet, und andere in ähnlicher Weise. Eben so verhielt es sich mit den späteren christlichen Heiligen; da die Verehrung derselben sich aber meistens auf gewisse Gegenden beschränkte oder doch in denselben vorherrschte, so muss bei der Deutung ihrer Attribute meistens auf locale Traditionen gerücksichtigt werden.

Die Engel endlich werden, wie es für Mittelwesen dieser Art und Sendboten der Gottheit fast bei allen Völkern herkömmlich war, mit Flügeln abgebildet. Man band sich dabei aber nicht genau an die biblische Beschreibung der Cherubim, sondern liess es gewöhnlich bei zwei Flügeln bewenden. Indessen blieb doch jene Tradition nicht ganz unbenutzt, und man findet in einzelnen Fällen Engel mit vier oder sechs Flügeln*), in anderen wenigstens an Stelle der Beine die Gewänder in

*) Auf einem Altar (Heideloff Ornamentik des M. A. Lief. 8. pl. 3) ein Cherub mit vier Flügeln. Mit sechs auf einer Sculptur am Dom zu Chartres, wo überdies die mittleren Flügel mit Augen besäet sind, und der Engel auf einem Rade steht. Didron in den Annales archéol. I. p. 156.

Flügel endigend*), oder doch so flatternd, als ob sie nur einen Oberkörper verhüllten. Selbstständige Darstellung erhält der Erzengel Michael, ausserdem kommen die Engel nur in Scharen, als Begleiter Gottes oder Christi, als ein Theil der himmlischen Glorie vor. Auch werden die verschiedenen Klassen und Chöre der Engel in der Regel nicht unterschieden**). Sie sind immer bekleidet und zwar mit einer einfachen langen Tunica und tragen, wenn sie ohne andere Bedeutung in der Glorie vorkommen, Kronen, Palmen, Rauchgefässe oder musikalische Instrumente. Der Erzengel Gabriel bei der Verkündigung führt bekanntlich eine Lilie. Michael erscheint schon frühe beim jüngsten Gericht mit der Waage; die ritterliche Rüstung, die ihn als Vorkämpfer der himmlischen Heerschaaren bezeichnet, möchte sich wohl nicht vor dem 14. Jahrh. finden.

Teufel erscheinen meistens im jüngsten Gerichte, in plumper menschlicher Gestalt, noch wenig ausgebildet. Die Pforte der Hölle öffnet sich häufig in Form eines weiten Rachens, und schon frühe sieht man Satan in grösserer Dimension im Inneren der Hölle sitzen und die Sünder zermalmen.

Ausgeführte und künstliche Allegorieen kommen wohl in den Miniaturen***) nicht aber in der kirchlichen Plastik

*) So auf dem jüngsten Gerichte des Orcagna im Campo santo zu Pisa. In Deutschland habe ich diese Form nicht gefunden, vielmehr haben sämmtliche Engel hier immer den ganzen menschlichen Körper. Auf deutschen Kupferstichen des 15. Jahrh. kommen auch Engel mit ganz befiedertem Körper vor.

**) In der byzantinischen Kunst ist dies gewöhnlich. In Frankreich bemerkte Didron wenige Beispiele; am Südportale und ausserdem auf einem Glasgemälde des Doms zu Chartres, in Vincennes in der sainte Chapelle, in Cahors in einer südlichen Kapelle des Doms.

***) Mehrere der Art in dem Hortus deliciarum, deren Beschreibung

vor. Dagegen finden sich hier die in den Metaphern und Gleichnissen der Bibel genannten Personen wie historische dargestellt. So Abraham, der die Auserwählten in Gestalt nackter Kinder im Schoosse hält*), so ferner überaus häufig die klugen und thörigten Jungfrauen. Diese sind theils mit dem jüngsten Gericht in Verbindung gebracht**), theils mit der Geburt Christi oder der Anbetung der Könige***). Sie sind meistens gleich gekleidet und unterscheiden sich nur durch die Haltung der Lampen, welche bei den thörigten Jungfrauen umgewendet sind, zum Zeichen, dass sie leer von Oel. Zuweilen ist aber auch ihre Tracht verschieden, indem die klugen Jung-

und theilweise Abbildung in dem angeführten Buche von Engelhardt. Z. B. Christus als Fischer, der mit der Angel seines Kreuzes die Köpfe der Patriarchen und Propheten aus dem Rachen Leviathans hervorzieht. Mithin eine Allegorie des Descensus ad inferos. In einem Manuscript (Liber pontificalis) der Bibliothek von Rheims findet sich eine gelehrte Darstellung der Musik. Aer, die Luft, mit ausgestreckten Armen und Beinen ist in der Mitte eines Kreises; neben seinem Haupte die Sonne mit sieben, der Mond mit vier Strahlen. Zwischen seinen Armen Pythagoras und Arion, zwischen den Beinen Orpheus (vielleicht als musikalische Repräsentanten der drei anderen Elemente), rings umher im Kreise die neun Musen, und endlich in den Ecken des Blatts die vier Winde.

*) Im Manuscript der Herrad sitzt er auf einem Throne zwischen Palmen.

**) So am Dome zu Basel, an dem zu Rheims am Nordportal, an dem zu Rouen (portail des Libraires), in St. Denys, an St. Germain l'Auxerrois in Paris, am Südportal des Strassburger Münster's.

***) So an der L. Fr. Kirche zu Trier und am Nordportal des Domes zu Chartres. Am Dom zu Amiens sind beide Beziehungen verbunden, denn auf dem mittleren Thürpfosten ist die Jungfrau mit dem Kinde, im Tympan des Portals aber das jüngste Gericht (Jourdain und Duval Beschreibung dieses Portals in Caumonts Bull. monum. XII. p. 101). Die Beziehung auf das jüngste Gericht ist klar und in der Schrift (Matth. c. 25) begründet, die auf die Geburt ist dunkler und scheint darauf hinzudeuten, dass nur die Geburt Christi in der Seele ihr jene himmlische Klugheit verleihen könne.

frauen züchtig im Nonnenschleier verhüllt, die thörigten weltlich geschmückt erscheinen. Ein grelles Lächeln, das man oft bei ihnen bemerkt, deutet nicht immer auf die Eitelkeit der Letzten hin, da es auch an heiligen Gestalten als ein verfehlter Ausdruck der Freundlichkeit zuweilen vorkommt. Am grossen Portal zu Amiens ist den klugen Jungfrauen ein kräftiger mit Blättern und Früchten bedeckter Baum beigegeben, an welchem Lampen hängen und in dessen Laub Vögel sitzen, den thörigten aber ein entlaubter, in dessen Stamm die Axt steckt. Offenbar der gute Baum und der schlechte, welcher abgehauen und in's Feuer geworfen werden soll, von welchem Matthäus in der Bergpredigt und Lucas bei dem unfruchtbaren Feigenbaume sprechen.

Andere häufig vorkommende Personificationen sind die bereits erwähnten der Kirche und Synagoge, jene mit Kreuz und Kelch oder mit dem Buche, diese mit verbundenen Augen. Ferner die Tugenden und die sieben freien Künste. Beide erscheinen fast immer in weiblicher Gestalt, wie Durandus sagt, weil sie besänftigen und nähren*). Die Paradiesesflüsse, als halb nackte männliche Gestalten mit Urnen, werden häufig mit den vier Kardinaltugenden zusammengestellt**) und Sonne

*) Virtutes in mulieris specie designantur, quia mulcent et nutriunt Lib. I. cap. 3. Der Grund passt auch auf die Wissenschaften, die freilich im Sinne des Mittelalters eine Art der Tugenden sind. Doch giebt es auch Ausnahmen von jener Regel; in Moissac, Civray, Parthenay und an anderen Orten in Frankreich sind die Tugenden (in Moissac mit beigefügten Inschriften) als bewaffnete Männer dargestellt, und gewiss hat man häufig bei den Kämpfen zwischen Männern und Thieren an den Kampf der Tugend gegen das Laster gedacht.

**) So auf dem Taufbecken im Dom zu Hildesheim. Kratz, d. D. z. H., Taf. 12.

und Mond bei der Kreuzigung nach wie vor durch menschliche von einem Kreise umschlossene Köpfe bezeichnet.

Hiemit ist aber auch der Kreis der symbolischen Gestalten, deren sich die bildende Kunst bediente, geschlossen. Man sieht, ihre Zahl ist klein und die Bildner gingen noch weniger als die Dichter über die Gränzen der Tradition hinaus. Selbst innerhalb derselben suchten sie nicht nach neuen, symbolisch bedeutsamen Gegenständen; die ausgeführten Gleichnisse der Evangelien, welche im 16. Jahrh. vielfach dargestellt wurden, gelangten noch nicht dazu, und noch weniger versuchte die Kunst sich an weiter entwickelten Allegorieen, wie sie wohl bei Kirchenlehrern und Dichtern vorkamen. Vor Allem in der bildenden Kunst zeigt sich daher der Unterschied der mittelalterlichen Symbolik von der modernen Allegorie; diese giebt sich als eine menschliche Erfindung, jene als eine, der Willkür entzogene, auf die Offenbarung gegründete Ueberlieferung. Daher unterscheiden sich die symbolischen Personificationen des Mittelalters so wenig von den historischen Gestalten, dass ihre Zusammenstellung einen durchaus harmonischen Eindruck macht, während uns in modernen Bildern die Vermischung allegorischer Figuren mit wirklichen Gestalten verletzt. Freilich ist dabei noch eine andere Verschiedenheit beider Kunstepochen wirksam. In der modernen Kunst sind die historischen Gestalten naturalistisch aufgefasst, hier in einer idealen, sie den symbolischen Figuren annähernden Allgemeinheit. Dort sind sie von wirklicher Natur umgeben und mit den Allegorieen in einen der Wirklichkeit nachgeahmten Zusammenhang gebracht; hier stehen beide nur neben einander auf einem architektonischen oder idealen Hintergrunde. Die Verschiedenheit liegt daher auch

in dem Gesetze der Composition, welches in neuerer Zeit naturalistisch, in den Bildwerken des Mittelalters symbolisch ist. Die symbolische Auffassung der Gestalten steht daher mit dieser Raumsymbolik in nothwendigem inneren Zusammenhange, beide ergänzen einander. Auf anderem als diesem symbolischen Boden würden diese Gestalten fremdartig erscheinen und bei anderen, naturalistisch aufgefassten Gestalten würde diese Raumsymbolik ihre Bedeutung verlieren; vereint aber verleihen beide der mittelalterlichen Kunst einen eigenthümlichen Charakter und Werth. Sie versetzt uns weniger in die Wirklichkeit und erweckt das individuelle Mitgefühl nicht in dem Grade, wie die moderne Kunst, sondern bleibt mehr im Reiche des Gedankens. Aber dadurch gestattet sie der dichtenden Phantasie und dem sinnenden Verstande eine freiere Entfaltung, vermag in tiefere Gedankenbeziehungen einzugehen, sie mit plastischer Kraft vor die Seele zu führen und zu einem harmonischen Ganzen zu gestalten. Einige Beispiele werden dies zeigen.

Eine der geistreichsten Compositionen dieser Art befindet sich am Freiburger Münster, und zwar nicht an der Façade, welche hier durch das Vortreten des einzigen Thurmes vor den Schiffen keine Fläche darbot, sondern in der Vorhalle, welche unter diesem Thurme zum Eingangsportale der Kirche führt. Diese Vorhalle bildet einen vierseitigen Raum, dessen eine Seite durch das äussere Eingangsthor durchbrochen ist, während die gegenüberliegende das vertiefte, in die Kirche führende Portal enthält. Dieses hat wie gewöhnlich ein grosses Relief in seinem Bogenfelde und Statuen neben der Thüröffnung; die Seitenwände der Vorhalle aber enthalten nun noch eine Reihe von Figuren in gleicher Höhe und im

Anschluss an jene Statuengruppen des Portals. Auf jeder Seite der Eingangsthüre stehen drei, an jeder Seitenwand elf, in der Füllung des Portals auf jeder Seite vier Figuren. Auf der Seitenwand rechts vom Eingange sehen wir nun die 7 freien Künste und die 5 thörichten Jungfrauen, an welche sich die Statuen in der Vertiefung des Portals anschliessen. Zuerst die bekannte Gestalt des Heidenthums oder der Synagoge, mit der Binde um die Augen und dem zerbrochenen Stabe, darauf in enger Gruppe für eine Figur gerechnet die beiden Figuren der Maria und Elisabeth, zusammen die Heimsuchung, dann in den beiden folgenden Nischen die Gestalten der Maria und des Engels, zusammen die Verkündigung bildend. Auf der gegenüberliegenden Seite dagegen stehen an der Wand zunächst fünf Gestalten des frommen, den Herrn erwartenden Judenthums (Aaron, Maria Jacobi, Johannes der Täufer, Abraham, Maria Magdalena*)), dann die fünf klugen Jungfrauen, endlich Christus selbst als der Bräutigam, der ihnen winkt. Daran reihen sich in den Wänden des Portals zuerst die allegorische Gestalt des Christenthums, dann die drei Magier, in anbetender Stellung gegen die auf dem Mittelpfeiler der Thüre angebrachte Statue der Jungfrau mit dem Kinde gewendet. Der Gegensatz beider Seiten ist klar. Die zu unserer Linken (mithin, worauf zu achten ist, zur Rechten der Jungfrau am Mittelpfeiler) zeigt die Verheissung, den

*) Welche Gründe diese sonderbare, unchronologische Ordnung bestimmt haben, ob vielleicht ein Rangverhältniss der Heiligkeit, wage ich nicht zu entscheiden. Die Magdalena mit dem Salbengefäss in der Hand gleicht einigermaassen den klugen Jungfrauen, und mag daher diese äusserliche Rücksicht bestimmt haben, sie neben dieselben zu stellen, wie sie denn auch im Gedanken mit ihnen verwandt und zugleich auf eine lehrreiche Weise verschieden ist.

Glauben, der auf den Herrn hofft, repräsentirt durch die auf den Messias harrenden Juden, die klugen Jungfrauen, die Kirche selbst, und endlich die Magier, welche dem Stern folgen; die andere Seite die Weltlichkeit, nämlich die weltlichen Wissenschaften*), die thörichten Jungfrauen, die ihr Oel in Eitelkeit verbrennen, das Gesetz, dessen Stab gebrochen ist. Aber auch hier ist der Weg des Heils nicht ganz verschlossen; wenn die Seele, wie Elisabeth, in Demuth die höher Begnadigte anerkennt oder wie die Jungfrau selbst dem Rufe der Verkündigung folgt, den Heiland in sich aufnimmt, gelangt sie noch zu dem gemeinsamen Ziele. Die Jungfrau Maria ist daher recht eigentlich die Mittlerin; sie führt die Welt zum Heile zurück und ist das Ziel der Verheissung**). Im

*) Die Stellung der Wissenschaften ist nicht immer so ungünstig. Im Portal der alten Kirche zu Déols bei Chateau-roux (Dép. des Indre auf der Strasse nach Limoges) ist im Tympan Christus mit den vier Evangelisten; in den Bögen: — 1, Engel, das Lamm in der Mitte; — 2, die 7 Künste, die Philosophi ein der Mitte; — 3, die Monate. Die Wissenschaften bilden also einen Uebergang zwischen dem Naturleben der Menschen und dem Himmel. Dagegen erscheinen sie in dem in unserem Texte gegebenen Beispiele und auch sonst entschieden als profan, dem Heiligen entgegengesetzt. Auf dem Bilde der Verherrlichung des h. Thomas von Aquin in der Kapelle degli Spagnuoli bei S. M. novella in Florenz stehen zu den Füssen des grossen Theologen zur Linken die 7 Schulwissenschaften, jede mit einem heidnischen Vertreter (Pythagoras, Euklid u. s. f.), zur Rechten aber 7 geistliche Künste, die verschiedenen Zweige der Theologie und Jurisprudenz, jede mit einem Geistlichen.

**) Die Deutung der ersten Figuren neben der Thüre ist schwieriger. Auf der Seite der Verheissung finden wir nämlich die Wollust und Verleumdung durch Unterschriften bezeichnet und neben ihnen einen Engel, an den sich dann erst Aaron und die folgenden im Text erwähnten Figuren anreihen. Auf der anderen Seite dagegen gehen die h. Margaretha und h. Katharina der Astronomie, die den Reigen der Künste eröffnet, voraus. Es könnte damit gesagt sein, dass durch die Sünde und ihre Erkenntniss, welche der Engel andeuten

Bogenfelde ist nun Christi Geschichte auf Erden und zugleich seine Wiederkehr am Tage des Gerichts dargestellt. Die Composition zerfällt der Höhe nach in drei durch kleine Bogenfriese getrennte Abtheilungen, von denen aber die beiden unteren aus je zwei, über einander gestellten Reihen bestehen. Die unterste Abtheilung enthält zur Rechten des Beschauers (also auf der Seite der Weltlichkeit) die Geburt Christi und die Ankunft der Hirten, zur Linken (auf der Seite der Verheissung) Geschichten aus der Passion Christi. Dann in der oberen Reihe die Auferstehung, und zwar dort die der Sünder, welche ihre Grabsteine mit Mühe erheben, hier die der Gerechten, welche frei und froh einhergehen; diese von einem Engel, jene von einem händeringenden Teufel geführt. In der zweiten Abtheilung nimmt Christus am Kreuze in etwas grösserer Dimension die ganze Mitte ein; das Kreuz ist auch hier als zackiger Baumstamm dargestellt, der Schädel, das Zeichen des besiegten Todes, liegt darunter. Am Fusse des Kreuzes sieht man zur Rechten Maria und Johannes und hinter ihnen Selige, zur Linken die Kriegsknechte und hinter ihnen Verdammte, welche ein Teufel fortzieht. Die Scheidung der Menschen, wie sie sich am Kreuze zeigte, ist daher mit der, welche der Auferstehung folgt, in Verbindung gebracht. In einer oberen Reihe über den Armen des Kreuzes sitzen dann auf beiden Seiten die Apostel und es beginnt also schon

müsste, der Weg zum Heile und zur gläubigen Aufnahme der Verheissung hingehe, während auf der anderen Seite die natürliche Reinheit zur natürlichen, ungenügenden Weisheitsliebe und dadurch zur Eitelkeit führe. Die Erklärung scheint indessen zu gesucht und nicht ganz im Geiste des Mittelalters, so dass ich sie nur als eine Hypothese gebe. — Vielleicht sind auch bei einer Reparatur einzelne dieser Gestalten vertauscht.

das himmlische Ereigniss, welchem die dritte Abtheilung gewidmet ist. Denn hier ist nun Christus als Weltrichter dargestellt auf dem Throne sitzend, Maria und Johannes, wie gewöhnlich, fürbittend neben ihm knieend; Engel mit Marterwerkzeugen und Posaunen stehen und schweben umher. Das ganze Relief enthält daher, um es zusammenzufassen, die Geschichte des Heils und des Gerichts, der Erde und des Himmels, und zwar so, dass der irdische Hergang, obgleich nach menschlicher Betrachtungsweise der Vergangenheit angehörig, als die Ursache des Gerichts, mit den Wirkungen, der Scheidung der Gerechten und Ungerechten am jüngsten Tage, verschmolzen ist. Es ist speciell die Geschichte Christi, und zwar so, dass sie von seiner Geburt bis zu seiner Wiederkunft aufwärts und von dieser in ihren Wirkungen wieder abwärts steigt. Zeit und Raum verschwinden für diese Betrachtung der Ewigkeit und die entfernten Momente rücken nach ihrer inneren Verbindung zusammen*).

Die kleinen Statuetten in den Bögen über der Thüre stellen im Allgemeinen die himmlische Glorie dar, welche den Heiland im Bogenfelde umgiebt. Der innerste an dieses Relief gränzende Bogen enthält zwölf Engel und zwar die der einen Seite Kronen, die der anderen Rauchfässer tragend, vielleicht als eine abgekürzte Andeutung der verschiedenen Engelschöre, etwa der Throne oder Herrlichkeiten durch die Kronen, der Tugenden durch die Rauchgefässe, wahrscheinlicher blos als Andeutung der Hymnen, welche sie zur Ehre des Himmelskönigs singen. Der zweite Bogen enthält vierzehn Propheten, der dritte sechszehn alttestamentarische Könige, der vierte achtzehn

*) Ganz ähnlich, aber weniger geistreich, ist die Darstellung im Bogenfelde des Portals der Lorenzkirche zu Nürnberg.

Patriarchen. Ausserdem ist aber in der Spitze jedes dieser vier Bögen noch eine aufrecht stehende Gestalt, gewissermassen ein plastischer Schlussstein, angebracht. In der Reihe der Engel ein Engel mit einer Sonne, in den drei anderen Reihen die Personen der Trinität; und zwar über den Propheten der heil. Geist in der Stellung eines Betenden mit aufgehobenen Händen, über den Königen Christus mit Schwert und Weltkugel, als König der Könige, über den Patriarchen endlich Gott der Schöpfer, der ihnen allein bekannt war. Endlich stehen aber auch wieder diese Himmelskreise mit den Statuen in den Thürgewänden, über denen sie sich befinden, in inniger Verbindung. Auf der rechten Seite des Beschauers befindet sich unter der Engelreihe auch der Engel der Verkündigung, der also unmittelbar aus der über ihm befindlichen Schar herabgestiegen zu sein scheint, unter den Propheten die Jungfrau, der Gegenstand ihrer Visionen, über der Visitation aber beginnt die Königsreihe mit David, aus dessen Stamme das Heil hervorgeht, welches Elisabeth begrüsst. Auf der gegenüberstehenden Seite hat von den drei Magiern der erste, unter der Königsreihe, eine ruhige aufrechte Haltung und deutet also die königliche Würde an. Der zweite weiset mit der Hand auf die Jungfrau und erscheint mithin prophetisch, wie die über ihm beginnende Reihe. Der dritte endlich kniet und ist daher anbetend wie die Engel, auch schwebt über ihm ein Engel, der also aus der Schar seiner darüber befindlichen Brüder herabgestiegen erscheint, um als Stern die Weisen des Morgenlandes zu führen. Es liegt augenscheinlich in der Folge dieser Reihen eine Steigerung von der irdischen Königswürde, zum Prophetenthum und endlich zu der anbetenden Anschauung. Der Zusammenhang

der Patriarchen mit dem Christenthum und dem Judenthum ist an sich deutlich, sonderbar nur, dass unmittelbar über der Gestalt der Kirche Eva, über der der Synagoge Adam steht, womit entweder eine sehr tiefe, mystische Andeutung oder gar keine gegeben ist.

Es ist uns, die wir an eine leichtere, mehr naturalistische Kunst gewöhnt sind und von ihr eine unmittelbare Verständlichkeit und eine Einwirkung auf die Stimmung erwarten, vielleicht schwer, uns mit dieser tiefdurchdachten Composition zu befreunden. Die Zeitgenossen aber waren nicht nur mit dieser Symbolik im Ganzen vertraut, sondern ihnen waren auch die einzelnen Beziehungen mehr oder weniger geläufig; sie waren daher im Stande schnell die Bedeutung des Ganzen zu würdigen und dadurch Lust zu gewinnen, nun auch in langsamerer Betrachtung das Einzelne durchzugehen. Dann aber verstanden sie auch, die feineren Motive im Gesichtsausdruck und in der Wendung der Gestalten, auf welche der Künstler durch jene symbolischen Beziehungen geführt war, und durch welche er versucht hatte, dieselben zu versinnlichen.

Ich habe diese Composition so ausführlich beschrieben, weil sie nicht bloss eine der sinnreichsten sondern auch eine der conservirtesten ist. Denn leider ist ein so genaues Verständniss nur in wenigen Fällen möglich, weil theils die Figuren mehr oder weniger fehlen oder bei Reparaturen ganz unpassend versetzt sind, theils aber auch die Beziehungen dunkel und aus irgend einem wenig oder gar nicht bekannten theologischen Schriftsteller entnommen waren.

Ein Beispiel, wie man die Darstellungen der verschiedenen Portale in Zusammenhang brachte, gewährt

der Münster in Strassburg. Das Mittelportal giebt den eigentlich historischen Theil der Heilslehre. Unten am Mittelpfeiler die Jungfrau, auf den Seiten alttestamentarische Könige und Propheten, gleichsam ihr physischer und geistiger Stammbaum. Im Bogenfelde ist die Geschichte Christi vom Einzuge in Jerusalem bis zur Himmelfahrt dargestellt, und in den Bögen geben kleine Gruppen das Wesentliche des alten und neuen Testamentes. Von aussen anfangend enthält der erste Bogen die Schöpfungsgeschichte bis zur Flucht Kains, der zweite die Patriarchen, der dritte die Martyrien der Apostel, der vierte die Gestalten der Evangelisten und Kirchenlehrer, der fünfte endlich Wunder Christi, welche offenbar wegen ihres Vorranges und ihrer Verbindung mit den Darstellungen des Bogenfeldes mit Verletzung der historischen Reihe die innerste Stelle einnehmen. Das Seitenportal zur Linken des Beschauers zeigt im Tympan die Jugendgeschichte Christi, die Anbetung der Könige, Mariä Reinigung, den Kindermord, die Flucht. Die Statuen bestehen grösstentheils in gekrönten Jungfrauen, Tugenden, welche die Laster niedertreten, vielleicht auch Sibyllen nebst einem Propheten. Am anderen Seitenportale zeigt das (zerstört gewesene aber treu hergestellte) Relief des Bogenfeldes die Auferstehung und das Gericht, während in den Statuen die klugen und thörichten Jungfrauen mit dem Bräutigam angebracht sind.

Alle drei Portale stehen also in einem inneren Zusammenhange, den der Beschauer wie im Buche von der Linken zur Rechten lesen soll. Zuerst die vorbereitende Gnade, die Tugend, verbunden mit den lieblichen Scenen der Kindheit Christi, überhaupt also die ahnungsvolle Frühzeit. Im Mittelportal die eigentliche Heilslehre durch

die Propheten verkündigt, durch die alttestamentarische Geschichte vorbereitet, in Christi Erdenwandel geoffenbart, in der Kirche verherrlicht. Dann im dritten Portale die letzten Dinge, die grosse Lehre der Wachsamkeit in den Jungfrauen, die Hinweisung auf das Gericht.

Die Bedeutung des Mittelportals wird dann endlich noch durch eine Darstellung in dem über demselben aufsteigenden Spitzgiebel versinnlicht. Hier sehen wir nämlich zunächst Salomo auf seinem Throne. Nach der biblischen Beschreibung (1. Kön. K. 10. V. 19.) hatte dieser Thron, der seines Gleichen in anderen Königreichen nicht fand, sechs Stufen, darauf an beiden Seiten zwölf Löwen, endlich noch zwei Löwen an den Lehnen stehend. So ist er denn auch hier dargestellt, aber nicht in genauer Abbildung, sondern in einer aus der Architektur hervorgehenden Andeutung. Im Inneren des gewaltigen Spitzgiebels ist nämlich ein kleinerer, noch immer spitzer, aber doch flacherer Giebel gezeichnet, auf dessen beiden Aussenseiten zwölf Stufen mit liegenden oder hockenden, und zwei höhere mit aufrechtstehenden Löwen, die Lehnen repräsentirend, angebracht sind. In der Spitze dieses Giebels ist nun der Sitz Salomons, etwas höher über ihm aber sitzt die Jungfrau als Himmelskönigin mit Krone und Weltkugel und mit dem Kinde, und sind nun beide so verbunden, dass die auf der Lehne stehenden Löwen mit ihren Vorderfüssen das Fussgestell des Sitzes der Jungfrau berühren. Der Gedanke ist also der, dass die Herrlichkeit des irdischen Königs nur vorbereitend war, dass sie nur zur Erhöhung der himmlischen Glorie Christi und seiner Mutter dient. Oben in der Spitze des Giebels sieht man dann noch das Haupt des Schöpfers, mit kreuzförmigem Nimbus und fliessendem

Barte, vielleicht bei irgend einer Reparatur modernisirt. Rings umher um die Jungfrau standen früher in den Wandfeldern der Architektur andere Heiligengestalten, welche in der Revolution verschwunden sind*), dagegen sind an den äusseren Seiten des Spitzgiebels noch musicirende Engel und in den Bogenzwickeln unter ihnen, so wie an den Stufen unter den Füssen der Löwen, noch allerlei Thiere und menschliche Figuren erhalten, welche den Sieg der himmlischen über die feindlichen Mächte wenigstens im Allgemeinen andeuten.

Ebenso zusammenhängend ist die Darstellung in den drei Portalen des Dom zu Amiens. Das erste zeigt die Geschichte der Jungfrau; sie steht am Mittelpfeiler, umgeben von Gestalten, welche die Prophezeihung und ihre Geschichte bis zur Geburt andeuten; Salomon, die Königin von Saba, die drei Magier, Herodes, dann Verkündigung, Visitation und Präsentation in sechs Figuren. Im Tympan ihre weitere Geschichte bis zu ihrer Krönung im Himmel, in den Bögen Engel und ihre Genealogie. Das Mittelportal giebt nun wieder das Höhere. Am Pfeiler die kolossale Gestalt Christi, rings umher die der 12 Apostel; unter Christus Löwe und Drachen, Aspis und Basilisk, also das Böse von ihm überwältiget, unter den Aposteln in Medaillons 12 Tugenden und darunter eben so viele Laster; an den Thürpfosten in kleinen Reliefs senkrechter Ordnung die klugen und thörichten Jungfrauen. Im Bogenfelde dann das jüngste Gericht in einer grandiosen, ernsten Darstellung; in den Bögen die himm-

*) Schweighäuser in der Beschreibung des Strassburger Doms in Chapuy Cathédr. franç. S. 21. Note 1. Eine genügende Abbildung des Portals und Giebelfeldes in den Denkmalen d. Bauk. d. M. A. am Oberrhein. 3. Lief. Taf. 7.

lische Glorie, zuerst Engel, welche gerettete Seelen aufnehmen, dann die bekannte Reihenfolge seliger Scharen, Jungfrauen, Märtyrer, Bekenner (jene wohl wegen der Verwandtschaft mit den Engeln ihnen zunächst gestellt), dann die 24 Alten der Apokalypse, zuletzt alttestamentarische Gestalten. Das dritte Portal endlich giebt die Geschichte der Kirche, repräsentirt durch die Legende eines Localheiligen, des h. Firmin, der auf dem Mittelpfeiler steht und von anderen Heiligen umgeben ist. Hier also ist die Geschichte Christi recht strenge als der eigentliche Kern der Heilslehre zwischen die Prophezeihung und die Kirche gestellt. Bemerkenswerth sind die Darstellungen in den Medaillons unter den Statuen; am Portale der Jungfrau enthalten sie allegorische Beziehungen auf diese, an dem mittleren, wie erwähnt, die Tugenden und Laster, an dem letzten endlich die Zeichen des Thierkreises; also zuerst prophetische Poesie, dann die ernste Moral, endlich das Naturleben mit Einschluss der durch die Sternbilder als Repräsentanten des Verlaufes der Zeit angedeuteten Geschichte.

Zu den reichsten Werken der Sculptur gehören die Vorhallen der Kreuzschiffe am Dom zu Chartres, welche zusammen nach Didron's Berechnung, freilich mit Einschluss der kleinen Statuetten, mehr als achtzehnhundert Figuren enthalten. Sie stellen nach der Auslegung dieses Archäologen die ganze Encyclopädie, das ganze Gebäude historisch religiösen Wissens, dar. Die südliche Halle ist rein historischen Inhalts; sie beginnt mit der Aussendung der Apostel, umfasst die Geschichte einiger Heiligen und endet mit dem jüngsten Gerichte. Dagegen ist die nördliche Halle sehr eigenthümlich. Sie giebt nämlich die vorchristliche Geschichte bis zum Tode der Jungfrau, mit

Einschluss der physischen und geistigen Naturgeschichte; sie beginnt also mit der Schöpfung, betrachtet dann nach der Austreibung aus dem Paradiese die Natur in ihrer Beziehung auf den Menschen, den Kalender mit dem Wechsel der Landarbeiten, die Handwerke, die Künste, geht darauf die Tugenden*) durch, und gelangt nun erst zur heiligen Geschichte, welche auch das Leben Christi umfasst und mit der Krönung der Jungfrau schliesst. Es ist sehr merkwürdig, dass auch hier, wie in Freiburg, die Jungfrau mit dem Naturleben in Verbindung gebracht ist.

In diesem Falle wie in vielen anderen gab also die gewaltige Anhäufung der Statuen nur eine Art von chronologischer Encyklopädie, ähnlich den grossen Sammelwerken der Wissenschaft. Allein auch dies beruhte auf symbolischen Mitteln; auf der Symbolik des Raums, und auf der Uebung, leise Andeutungen und die kürzesten Abbreviaturen zu gebrauchen und zu verstehen.

Diese Symbolik war nicht auf die Plastik an der Architektur beschränkt, sondern machte sich bei allen anderen Kunstleistungen geltend. Sehr bedeutsam und schön erscheint sie namentlich an Kirchengeräthen, wo oft aus dem phantastischen Spiele der Ornamente Gestalten hervortreten, welche die Bestimmung des Gefässes zart und tiefsinnig darstellen. Da sieht man an den Rauchgefässen die drei Männer im feurigen Ofen, deren Gestalten daran erinnern, wie aus der Flamme des Herzens das inbrünstige Gebet, dem Weihrauchdufte gleich, zum Herrn emporsteigt, welches dann noch durch einen Engel

*) Die Tugenden erscheinen in sehr grosser Zahl. An 14 grossen Statuen derselben befanden sich Inschriften, von denen: Virtus, Libertas, Honor, Velocitas, Fortitudo, Concordia, Amicitia, Majestas, Sanitas, Securitas kennbar waren. Es sind also mehr Eigenschaften, als Tugenden in unserem Sinne des Worts.

auf der oberen Spitze des Gefässes versinnlicht ist*). So sind an Taufbecken die Paradiesesströme mit den Tugenden, die Ausgiessung des h. Geistes mit Wundern und Zeichen, die sich durch Wasser äusserten, in sinnreiche Verbindung gebracht**). Ebenso fand diese Symbolik auf die Malerei Anwendung, besonders in Wand- und Deckengemälden, wo dann die Form der Kreuzgewölbe, deren vier Kappen jedes Mal ein Ganzes bilden, welches sich doch wieder an die benachbarten Kreuzgewölbe anschliesst, eine günstige Gelegenheit gab, ein grösseres Ganzes in mehreren Abschnitten von relativer innerer Einheit, gleichsam ein Gedicht in mehreren Gesängen, darzustellen***). Auch in Miniaturen finden sich zuweilen symbolisch zusammengestellte Bilder†). Schon die gewöhnliche Anordnung der miniirten Breviarien, wo den evangelischen Hergängen ohne Veranlassung des Textes die entsprechenden vorbildlichen Historien des alten Testaments zur Seite gestellt sind, gehört in dies Gebiet.

*) So an einem kupfernen Gefässe bei Didron, Annal. arch. IV. p. 293.

**) z. B. das Taufbecken im Dome zu Hildesheim (Kratz d. d. z. H. II. S. 195), das in S. Bartholomäi zu Lüttich (Niederl. B. S. 533. Didron. Annal. arch. V. p. 27. ff.).

***) Ein ausgezeichnetes Beispiel geben die Gemälde der (nunmehr abgebrochenen) Kapelle von Ramersdorf bei Bonn, die ich in einem im Kölner Domblatt. 1846. Nro. 24 und im Taschenbuche: Vom Rhein (Essen 1847) abgedruckten Aufsatze beschrieben habe. Vgl. Kugler, Handb. d. Gesch. d. Mal. 2. Aufl. I, 192.

†) In einem Evangeliarium zu Bamberg aus dem 11. Jahrh. Christus in der Glorie, in derselben oben Uranus ein hellblau-grauer männlicher, unten Tellus ein brauner weiblicher, rechts Sol ein rother männlicher, links Luna ein blauer weiblicher Kopf. Also die vier Elemente in Beziehung auf Stelle, Geschlecht, Farbe polarisch entgegengesetzt. Kugler im Museum 1834. S. 163 und im Handb. d. Gesch. d. Mal. 1. Aufl. II. 9.

Es ist schon ein räumlicher Parallelismus. Besonders geistreiche Zusammenstellungen finden sich endlich in Glasgemälden, namentlich spät romanischer Kirchen, wo die Fenster noch keine innere Eintheilung durch Maasswerk erhielten und dennoch zu gross waren, um durch ein einzelnes Bild ausgefüllt zu werden. Denn hier wurden nun mehrere grössere und kleinere Bilder in verschieden geformten Umgränzungen bedeutungsvoll gruppirt, so dass jedes für sich einen geschichtlichen Inhalt hatte, mehrere zusammen in symbolischer Beziehung standen, und das Ganze dieser Gruppen endlich einen wichtigeren Gedanken andeutete, während es zugleich durch die geometrische Anordnung dem Auge Befriedigung gewährte. Als Beispiel führe ich ein Fenster des Domes zu Bourges an, welches die Leidensgeschichte Christi mit symbolischen Beziehungen enthält. In der Mitte der Höhe des lang und schmal gestreckten Fensters sieht man in einem Medaillon die Kreuzigung, daneben auf der einen Seite die Kirche, das Blut auffangend, auf der anderen die Synagoge. Oberhalb und unterhalb dieser Gruppe sind grössere Medaillons und zwar in Gestalt eines Vierblatts, in welchem in dem inneren Kreise des oberen die Auferstehung, in dem des unteren die Kreuztragung in grösseren Bildern dargestellt, und beide von je vier symbolisch darauf bezogenen alttestamentarischen Hergängen in kleinerem Maassstabe umgeben sind*). Diese beiden

*) Neben der Auferstehung die Erweckung der Tochter der Wittwe in Sarepta durch Elias; Jonas aus dem Rachen des Fisches kommend; David mit dem Pelikan; endlich der Löwe (vom Stamm Juda oder auch mit Beziehung auf die Sage, dass der Löwe seine Jungen durch Gebrüll ins Leben rufe). Bei der Kreuztragung das Weib mit dem Holze. 3. Kön. K. 17. v. 8—13; das Osterlamm; Abrahams Opfer; Abraham auf dem Gange dazu.

Gruppen nehmen, die erste oben, die zweite unten den grösseren Raum des Fensters ein, während die Kreuzigung in der Mitte wieder mit zwei halben Medaillons die unten am Fusse und oben in der Bogenspitze des Fensters angebracht sind, in symmetrischer Beziehung steht*). Das Ganze zeigt also fünf Abtheilungen, zwei grössere, getrennt und begrenzt von drei kleineren; die grösseren und die kleineren wie durch ihre Form so durch den Inhalt verbunden, und die mittelste Abtheilung durch die Verbindung des Gekreuzigten mit der Kirche und Synagoge gleichsam den Schlüssel der ganzen Composition enthaltend**).

Diese Beispiele werden genügen, um die Bedeutung dieser Raumsymbolik zu zeigen***). In manchen Fällen

*) Das untere scheint keine andere Bedeutung zu haben, als das Metzgergewerk als Stifter des Fensters zu bezeichnen. Auf dem oberen sind: Filii Joseph dargestellt, Ephraim dem Manasse vorgezogen, 1. Mos. Cap. 48. v. 14 also eine Erinnerung an den Gegensatz der Kirche gegen die Synagoge, der geistigen Erwählung gegen das äussere Recht des Alters.

**) Vgl. dieses und andere ähnliche Glasgemälde in dem Prachtwerke von Martin und Cahier, Monographie de la Cathedrale de Bourges. Paris 1841—1844.

***) Im Dom von Canterbury ist auf einem Glasgemälde die Hochzeit zu Canaan dargestellt, daneben auf einer Seite die sechs Menschenalter, auf der anderen die damit parallelisirten sechs Weltalter (Adam, infantia; Noe, pueritia; Abraham, adolescentia; David, juventus; Jeremias, virilitas; und endlich Christus, als das Ende des weltlichen Lebens, senectus.) Auf der Hochzeit sind sechs Krüge und die Umschrift sagt nun:

Hydria metretas capiens est quaelibet aetas,
Lympha dat historiam, vinum notat allegoriam.

Dem Kruge, der die Flüssigkeit fasst, gleicht jegliches Alter; Wasser ist seine Geschichte, der Wein ihre Allegorie. Die Geschichte jenes Wunders ist also das Symbol der Symbolik selbst, die auf jeglichen irdischen Verlauf Anwendung findet.

mag man sie als ein müssiges Spiel des Scharfsinnes ansehen, welches das Gemüth kalt lässt. In anderen entsteht nur eine blosse Sammlung von allerlei Wahrheiten und Nachrichten. Wenn aber diese Bildergruppen in einem wahrhaft künstlerischen Sinne gedacht, wenn sie mit geistreicher Benutzung der symbolischen Abbreviaturen ausgeführt sind, ist ihnen eine grosse eigenthümliche Schönheit nicht abzusprechen. Ich will zugeben, dass diese Schönheit nicht eine ausschliesslich plastische ist, allein sie gehört doch der bildenden Kunst an; sie beruht auf einer Durchdringung plastischer und architektonischer Elemente. Denn nur eine grosse Feinheit des architektonischen Sinnes machte es möglich, vermöge der Stellung der einzelnen Figuren oder Gruppen ihre innere Beziehung zu einander auszusprechen. Wie kraftlos ist eine wörtliche Auseinandersetzung der Hergänge gegen den Eindruck, welchen die Seele durch das Auge empfängt, wenn es von oben nach unten geleitet, den Gegensatz des Irdischen und Himmlischen, oder in den symmetrischen Beziehungen die innere Verbindung verschiedener Gegenstände, ihre Vermittelung durch einen dritten Hergang wahrnimmt. Man besass dadurch ein Mittel, die tiefsten Gedanken mit plastischer Klarheit auszusprechen, Gedanken, welche einer anderen Kunstrichtung unzugänglich geblieben wären.

In der That gelangte die Kunst des Mittelalters erst dadurch auf die Höhe ihrer Zeit. Die sentimentale oder ruhige Frömmigkeit einzelner Gestalten erschöpfte das religiöse Gefühl des Mittelalters nicht. Dies beruhte ganz auf jenem grossen Gedanken, zu welchem die Scholastik hinstrebte, mit welchem die Mystik rang, auf jener festen Ueberzeugung, dass alle Dinge ihren Maassstab

und ihr Ziel in der göttlichen Offenbarung hätten, dass daher alle Kreise und Gebiete des natürlichen und geistigen Lebens nur das Spiegelbild jener höchsten Wahrheit seien. Die Kunst vermochte es allein, diesen grossen Gedanken ohne schwerfällige scholastische Formeln in lebendiger Anschauung der Seele vorzuführen. Sie besass darin vor jeder naturalistischen Kunst einen Vorzug, der für manche Mängel entschädigt, zumal da er mit diesen Mängeln zusammenhängt. Denn nur dadurch wurde die Ausführung dieser grossen gedankenvollen Werke möglich, dass der Sinn über manche Anforderungen leicht hinwegsah und mit einer kindlichen Naivetät auch in unvollkommenen Formen grossen Aufgaben nachging.

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

N
5300
S355
1843
V.4PT.1
C.1
ROBA